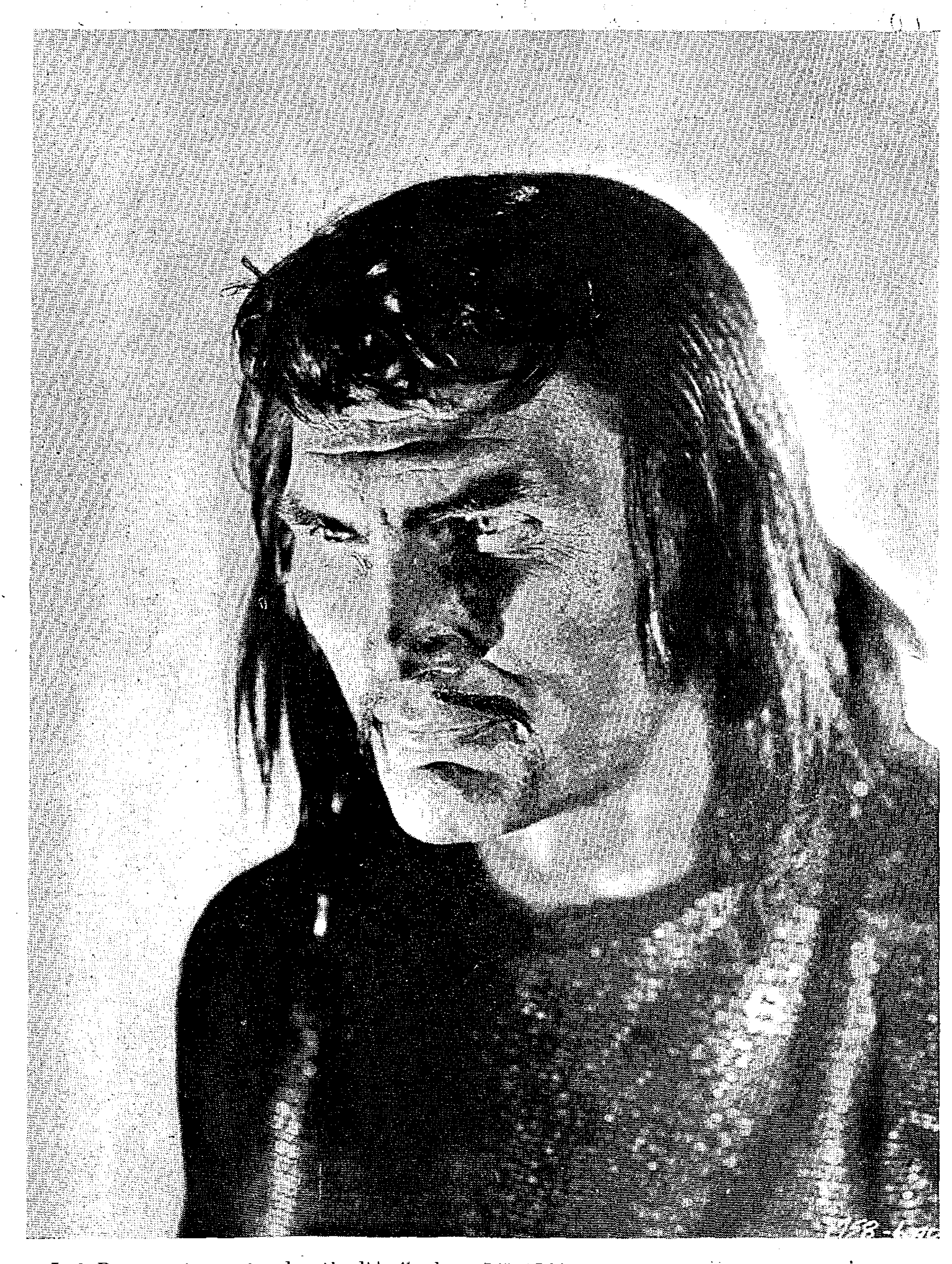
CAHIERS DU CINÉMA



Nº 46 • REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA • Nº 46



Jack Palance, interprète du rôle d'Attila dans LE SIGNE DU PAIEN (*Sign of the Pagan*), film en Cinémascope et en Technicolor de Douglas Sirk. Les autres vedettes de cette grande reconstitution historique sont Jeff Chandler, Ludmilla Tcherina et Rita Gam. (*Universal.*)



Grace Kelly dans UNE FILLE DE LA PROVINCE (COUNTRY GIRL), de George Seaton, film présenté au Festival de Cannes. Pour le rôle qu'elle y tient auprès de Bing Crosby et de William Holden, Grace Kelly a obtenu l'Oscar de la meilleure interprétation féminine pour 1955. (*Paramount.*)

NOTRE COUVERTURE



Giulietta Masina et Anthony Quinn dans *La Strada* de Federico Fellini. Le grand succès à Paris de ce film admirable confirme, s'il en était besoin, que *La Strada* est le grand événement cinématographique de l'année 1955. Nous publierons prochainement une étude d'André Martin sur l'œuvre de Federico Fellini. (*La Strada* produit par Dino de Laurentis et Carlo Ponti est distribué en France par *Les Films du Centaure*)

DERNIERE MINUTE

Bel-Ami de Louis Daquin serait définitivement interdit par le ministre tuteur du cinéma. Nous reviendrons sur cette scandaleuse décision.

Deux d'entre nous ont eu le privilège de voir *French-Cancan* de Jean Renoir et veulent dire tout de suite ici leur admiration pour cette œuvre parfaite digne suite au *Fleuve* et au *Carosse d'or*.

Cahiers du Cinéma

AVRIL 1955 TOME VIII — No 46

SOMMAIRE

Les Films

★

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma et du Télé-ciném
146, Champs-Elysées, PARIS (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef*
André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Lo Duca.
Directeur-gérant : L. Keigel.

ENTRETIEN AVEC JULES DASSIN

(I)

par François Truffaut et Claude Chabrol



Jules Dassin

Nous n'avons jamais eu l'occasion de parler de Jules Dassin dans Les Cahiers du Cinéma. *L'entretien que suit vise à combler — partiellement — cette lacune. Jules Dessin — dont nous publierons, au terme de cet entretien, une biographie-filmographie — est venu travailler en France, Hollywood l'ayant réduit au chômage pour des raisons politiques dont chacun se souvient. Jules Dassin est un homme simple et cultivé, extraordinairement chaleureux. Il nous a parlé de lui, de ses films et de ses mésaventures sans colère, sur un ton d'une grande douceur. On ne s'étonnera pas de trouver ici ou là dans ce texte l'emploi d'un vocabulaire allusif où reviennent souvent les mots : crise, histoire, liste noire, majorité, minorité, masse, problème, misère, ciseaux, etc. au lecteur de savoir lire entre les lignes. Que Jules Dassin trouve ici l'expression de notre gratitude pour l'extrême gentillesse qu'il nous a témoignée.*

— Je suis venu au cinéma par la mise en scène théâtrale. Après avoir monté une pièce à New-York, j'ai été engagé par R.K.O. pour étudier la technique cinématographique pendant six mois. J'ai accepté car cela m'intéressait. J'étais une sorte de stagiaire. Je suis donc allé à Hollywood en 1940 et j'ai assisté au tournage d'un film d'Hitchcock : *Monsieur et Madame Smith.* Hitchcock a été très gentil, vraiment comme un Maître. On a déjeuné ensemble presque tous les jours pendant le tournage de ce film, et dans tous les restaurants il faisait des dessins sur la nappe. Il est capable de parler pendant des heures d'objectif, d'angle de prise de vue, de montage. Sa « technique cinéma » est l'une des meilleures du monde ; sa façon de préparer un film n'est pas très orthodoxe. Il commence toujours par trouver ce qu'il appelle une « scène-clé » et il construit tout le scénario autour. Avant *Monsieur et Madame Smith*, il avait tourné un film d'espionnage *Correspondant* 17 ; tout le scénario était parti de cette idée qu'il avait eue : si les ailes d'un moulin, tout à coup, se mettaient à tourner dans l'autre sens ?

Je crois que la réalité ne l'intéresse pas beaucoup. Il est plutôt une sorte de Shéhérazade du 20° siècle. Ce qui m'a frappé en Hitchcock à cette époque en tout cas, c'est qu'il sous-estimait par trop son travail de direction d'acteur ; je trouve que tous les acteurs sont extraordinaires dans tous les films d'Hitchcock et lui-

même est l'acteur par excellence. Je regrette qu'il n'ait jamais tourné une « farce ». Il y avait des choses très drôles dans *Monsieur et Madame Smith.* Je n'ai pas vu les derniers Hitchcock, ils sont bien ?

— *Eh bien...*

— Comment est le dernier, *Dial M.for Murder ?* J'irai le voir quand je pourrai me lever (1)

....

Donc au bout de six mois, R.KO. a dit : « Ça suffit », et on m'a mis à la porte.

— *N'avez-vous pas été aussi l'assistant de Garson Kanin ?*

— Oui, c'était avant Hitchcock, pour un film où jouait également Carol Lombard ; c'était : *They knew what they wanted,* d'après une pièce de Sidney Howard.

— *Après ce stage de six mois, vous étiez en mesure de devenir...*

— Rien. Rien du tout. J'avais un peu appris la technique cinématographique ; R.K.O. a dit : « Non, non, ça suffit ! » ; c'était terminé. Hitchcock a parlé aux chefs du studio : « On devrait garder ce jeune homme ». Ils ont dit : « D'accord, on va le garder ». Ils m'ont gardé encore un mois, et puis après... après ce fut assez difficile... Puis la M.G.M. m'a proposé de me faire faire un court métrage : s'il était bon, on m'établirait un contrat. J'ai donc tourné un petit film d'après Poe : *Le cœur révélateur*, qui fut très mal vu par le studio, par moi aussi. C'était très voulu, très recherché, très « avant-garde » et surtout très mauvais.

— *A Paris, il est sorti, doublé, avec le film de Huston :* Red Badge of Courage.

— Ah ! oui, mais à Paris c'était pire, car tout étant basé sur les effets de son, le doublage aggravait encore... C'était épouvantable ! Le court-métrage étant terminé, je dus attendre quatre mois avant que les chefs du studio le regardent pour dire oui ou non ; c'était la saison des courses et ils étaient très occupés. Je n'ai pas trop mangé pendant ce temps-là. Puis enfin ils le virent, et demandèrent : « Qui a fait *ça* ? » Et de nouveau, je me retrouvai à la porte. C'est complètement par hasard que le court métrage est sorti ; « on » avait dit : « Non, ce n'est pas possible de sortir *ça.* » Il y avait une petite salle des environs qui avait perdu ses actualités ; ils avaient besoin de quelque chose ; ils ont téléphoné à la M.G.M. et par erreur un gardien leur a envoyé *Le cœur révélateur* qui a obtenu un succès énorme ! Jamais je n'ai compris pourquoi, mais j'ai gagné quarante prix dans tous les Etats-Unis pour ce film, et ainsi j'ai eu de nouveau du travail.

⁂

Mon premier long métrage ? *Nazi Agent*, avec Conrad Veidt dans un double rôle : le bon Allemand et le méchant nazi. Je n'en étais pas très satisfait.

— *Aviez-vous collaboré au scénario ?*

— Non, pas du tout. J'ai tourné ensuite, toujours pour la M.G.M. : *Affairs of Marthe*, que je considère toujours comme mon meilleur film. C'était une comédie, tournée en vingt jours. Il n'y avait pas de grande vedette : Marsha Hunt et des acteurs B. Mais je crois que j'avais trouvé un style. Cette fois, j'avais collaboré au scénario mais pas... officiellement. C'était un film très bon marché : il avait coûté moins de 200.000 dollars ce qui, pour Hollywood, est fort peu.

---

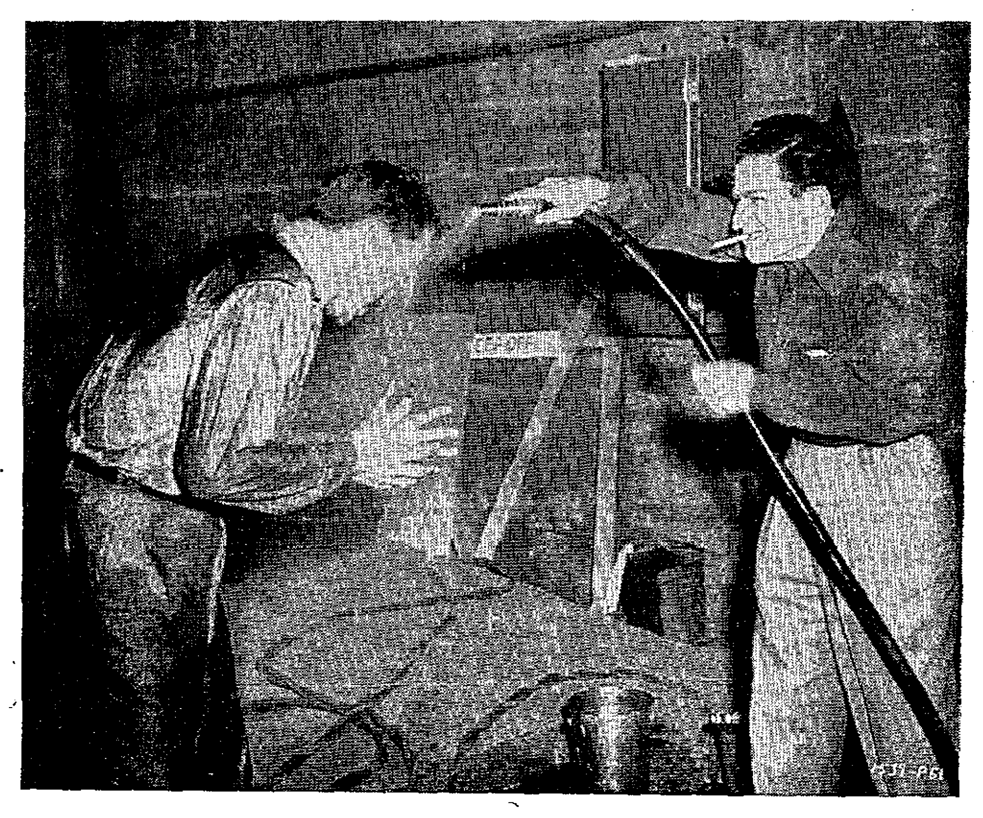
(1) Jules Dassin, lors d'une de nos visites, était cloué au lit par un lumbago. Le micro était sur l'oreiller (N. d. R.).

— *Pourquoi est-ce votre film préféré ?*

— C'est le seul sujet que j'aimais à Hollywood, et j'étais assez content de mon travail. Pour le court métrage et le premier film, j'avais nagé complètement, mais là, j'avais trouvé une certaine confiance et un certain style. J'avais été très influencé par Lubitsch ; mais c'était du Lubitsch dans l'idiome américain. Après celui-là, ce fut de nouveau un désastre : un film avec Joan Crawford : *Réunion in France.* C'était une apologie des collaborateurs en France ! J'exagère un peu mais cela revenait au même. C'était basé sur un fait divers qui s'était passé pendant l'occupation allemande en France : un industriel très important que tout le monde prenait pour un collaborateur — en fait il était collaborateur — avait en cachette aidé considérablement la résistance. C'était très mauvais, mais ça rapporta beaucoup d'argent.

— Et *Affairs of Marthe ?*

— Cela n'avait pas mal marché. La presse avait été bonne. J'avais trouvé une technique, c'était très jeune, pas développé, mais il y avait un esprit que j'aimais. Mon troisième film fut une comédie qui s'appelait *Time Fortune*, avec Lucile Ball. Encore un film très vite fait, vingt-huit jours. Une histoire assez idiote mais il y avait une très bonne séquence : le Mardi-Gras à la Nouvelle-Orléans. C'est la première fois que je travaillais avec une grosse figuration. Puis c'est *Le Fantôme de Canterville* qui est pour moi une histoire assez triste. On m'avait proposé le film, mais je n'aimais pas le scénario et j'ai dit : « Je suis



Burt Lancaster et Jules Dassin pendant le tournage de *Brute Force.*

très intéressé à condition de refaire le scénario de telle et telle façon. » On m'a répondu : « Non merci ». Et on a commencé le film avec un autre metteur en scène, un ami qui a tourné pendant vingt-six jours. Le résultat était très mauvais. Mon ami avait une certaine crise, toute une histoire ...Enfin, on m'a demandé de reprendre le film, surtout mon ami ; j'ai dit : « Bon, je le reprends si je peux revoir le scénario à ma guise et j'accepte à condition qu'on me laisse tout refaire depuis le début. » On a répondu : « Oui, d'accord, parole d'honneur ». J'ai donc terminé le film et j'ai dit : « Maintenant je vais refaire tout le reste. » — « Non, merci, ça suffit ». Alors je n'étais pas très content. Après cela, j'ai fait une espèce de grève personnelle pour que l'on brise mon contrat et je suis resté sans tourner pendant deux ans, mais j'étais toujours sous contrat. J'ai proposé : « Annulez mon contrat, je retournerai à New-York et je ne ferai plus d'autres films, mais laissez-moi libre ». On a dit : « Non » ; alors, pendant quatorze mois, je suis parti sur une petite plage et j'ai lu tous les classiques que je ne connaissais pas, et j'ai écrit des pièces de théâtre, et toutes les semaines je recevais un chèque. Au bout de quatorze mois, je suis revenu à Hollywood, prêt à faire n'importe quoi. Et j'ai tourné en très peu de temps une petite comédie qui me plaisait : *A Letter for Ivy.* Ce qui était intéressant dans ce film, c'est que j'avais pris comme jeune premier un homme au physique ingrat, ce qui était une révolution à Hollywood: Hume Cronyn. Cela ressemblait à l'histoire du petit canard qui est noir et repoussé par sa mère. Après ce film, j'ai réussi à rompre avec M.G.M.

— C'est à ce moment que vous avez commencé votre collaboration avec Mark Hellinger ?

— Oui, le premier film que j'ai fait pour lui a été *Brute Force.* Mon aventure avec M.G.M. m'avait servi de leçon et dès lors, j'ai toujours signé des contrats pour un seul film. Avec Hellinger, nous avons créé une société. Comme distributeur, nous avions Selznick. Nous avions les droits de toute l'œuvre de Hemingway. Le premier film tourné devait être *Les neiges du Kilimanjaro.* Hellinger est mort trop tôt.

— Etiez-vous satisfait par Brute Force ?

— Pas tout à fait. Il y a des choses que je trouve bien dedans, mais il y eut des histoires avec les censeurs. On a coupé le quart du film, sa raison d'être. Pour moi, c'est un squelette. Il ne reste plus que la violence, sans les motifs de cette violence...

— Il y a cependant des choses très extraordinaires : le personnage joué par Hume Cronyn par exemple...

— Mais là justement, j'ai beaucoup souffert de la censure, car le personnage de ce gardien était dessiné d'après un gardien existant que j'ai connu. Pendant la préparation du film, je me suis fait enfermer pour dix jours en Californie, dans une prison terrible, pire qu'Alcatraz, et j'y ai rencontré ce gardien. C'était un homme d'un charme extrême et d'une grande cruauté, un homme très cultivé, qui aimait vraiment Wagner, un pédéraste. Alors je l'ai recréé, mais les ciseaux : pftt..., pftt... Il y avait une scène, lorsqu'il corrige terriblement un prisonnier, que j'ai tournée comme une scène d'amour ; pour moi, c'était une scène d'amour étrange, terrible, érotique. Ils ont coupé l'essentiel.

— Quand même, le moment où il s'approche lentement du type...

— Oui, cette approche est restée intacte.

— En ce qui concerne La cité sans voiles, *on sent davantage le scénario tiraillé de tous les côtés ; l'intrigue policière n'est pas très bonne...*

— Epouvantable J'avais accepté *La cité sans voiles* en dépit du scénario, car j'espérais enfin tourner un film comme je l'avais toujours rêvé. J'ai dit : « Oui, si on me laisse tourner dans les rues de New York, dans des intérieurs réels, avec des inconnus ». On a accepté, mais à cette époque, toutes les grandes perturbations à



Panique à Hollywood ! Un film se tourne en extérieurs et intérieurs réels. (Scène de travail de *Nacked City.*)

Hollywood ont commencé. L'un des scénaristes était Albert Maltz. Il fut emprisonné. La période de peur commençait. Son nom était sur le scénario. Alors, on a, je ne dis pas pratiqué des coupures, mais arraché le cœur du film, car le montage de *La cité sans voiles* est une chose épouvantable. J'ai travaillé moi-même sur le montage pendant dix semaines, jour et nuit, parce que c'était très difficile, mais ensuite on a tout arraché. Quand j'ai vu *La cité sans voiles* pour la première fois, j'en aurais pleuré de dégoût... Je n'oublierai jamais cela... Vous comprenez, à Hollywood, le metteur en scène n'a pas le droit de monter son film. Il peut faire le premier montage, mais après cela les chefs de studio sont les maîtres. Je faisais partie du comité de mon syndicat et j'avais proposé d'instaurer dans les contrats une condition selon laquelle les metteurs en scène d'aujourd'hui auraient le droit de monter leurs films. Les chefs de studio m'ont dit : « Ecoutez, nous sommes prêts à dépenser dix millions, vingt millions de dollars pour lutter contre cela: à vous de voir si vous avez les reins assez solides ». Après cette triste expérience de *La cité sans voiles*, je n'ai pas tourné pendant assez longtemps. J'ai dit : c'est fini. Je retourne à New York. Commercialement *La cité sans voiles* était un succès énorme.

— *A Paris aussi. On a parlé de néo-réalisme américain, d'influence italienne. On n'avait guère vu à Paris que des films d'Hathaway qui imitaient le document mais qui étaient sans doute tournés en studio :* 13, rue Madeleine, *par exemple, ou* The House in the 92th street.

— Non, non, Hathaway avait déjà tourné en intérieurs réels. Il a réellement fait les premiers pas dans cette direction. Par exemple avec *The House in the 92th street.*

— *Mais pouvez-vous nous dire les grandes différences qu'il y avait entre* La cité sans voiles *quand vous l'avez tourné et tel que nous l'avons vu.*

— Oui. Ce qui frappe dans New York, ce sont les contrastes ; il y a une richesse incalculable et une misère... J'ai donc construit un film sur ces contrastes. Par exemple il y a dans le Bowery — c'est vraiment le quartier des bas-fonds, des clochards — exactement au centre de ce quartier, un échange de diamants, le plus grand du monde; c'est un magasin dont l'énorme vitrine est pleine de diamants d'un prix considérable, et l'affiche dit : « The greatest diamond exchange in the world ». Alors il y avait dans mon cadre le magasin d'échange avec tous les diamants et en premier plan, il y avait deux clochards qui faisaient l'échange : l'un troquait une chaussure contre le chapeau de l'autre. On a coupé cela. Il y avait aussi dans un quartier misérable, un hôtel ; on voyait passer des gens riches puis la caméra cadrait l'affiche qui dit : Hotel, 25 Cents, avec eau, 35 Cents. Il y avait un escalier énorme avec cinquante marches et sur chaque marche, il y avait une plaque émaillée avec le nom de l'hôtel qui était : Hôtel Progrès. La caméra descendait les marches et suivait : Hôtel Progrès, Hôtel Progrès, Hôtel Progrès, jusqu'à la rue où un homme dormait sur le pavé. Il y avait une scène que j'ai mis trois jours à tourner parce que je voulais avoir le coucher de soleil synchrone avec le dialogue. J'ai tourné cela vers le Pont de Brooklyn avec, en arrière-plan, les gratte-ciel, et le personnage de Fitzgerald parle de la vie à New York.

— *Cette scène a été conservée ; c'est bien celle avec les parents de la jeune fille?*

— Oui, mais elle a été très écourtée. Dans le langage d'un coucher de soleil, il parlait de la vie dans une grande ville, des conditions sociales, pftt... pftt... disparu tout cela...

— Après *Cité sans voiles*, j'étais bien décidé à ne plus tourner ; mais deux ans et demi ou trois ans après, j'ai accepté de faire *Les bas-fonds de Frisco*. C'est un cas d'urgence. J'ai préparé le scénario en deux semaines.

— *C'est un très bon scénario et un très bon film.*

— Il y a quand même des choses que je n'aimais pas ; j'aurais voulu faire le film plus documentaire, mais il y a des choses réussies.

— *En revoyant le film il y a quelques jours, nous nous sommes aperçus que vous y aviez une petite silhouette...*

— Ah, vous avez remarqué ? Oui, c'est vrai. L'acteur avait disparu, juste avant le tournage, alors je l'ai remplacé. Après *Les bas-fonds de Frisco*, il y a encore eu un scandale. La liste noire était à présent bien établie, mais il y avait un chef de studio qui avait eu le courage d'acheter pour moi les droits d'un roman d'Albert Maltz : The Journey of Simon Mac Iver. Il ne se doutait pas du scandale que cela créerait... Les ennuis ont commencé... J'ai parlé à la radio.. J'ai lutté... C'est une histoire compliquée et triste. Alors le chef du studio m'a dit : « Fous-moi le camp, va à Londres et vite ; il y a un film à tourner là-bas. » C'est ainsi que j'ai fait *Les forbans de la nuit*.

— *Vous aviez collaboré au scénario des* Forbans ?

— Oui.

— *Parce que c'est certainement le scénario le plus solide que vous ayez tourné...*

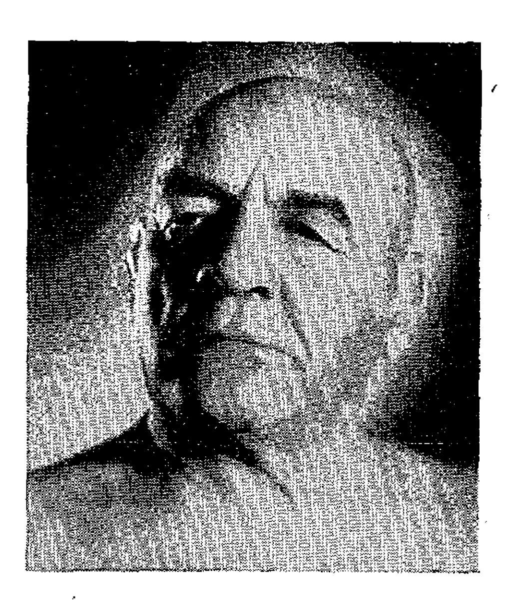
— Il y a cependant des faiblesses. Evidemment, il y a aussi dans ce film le meilleur de ce que j'aie jamais tourné. Je crois surtout que Widmark était étonnant.

— *Ah oui ! son personnage aussi était très bon, très nouveau, très riche.*

— Oui, de cela aussi je suis content. Mais le jeu de Widmark dans ce film n'a pas été apprécié comme je l'espérais. C'était d'une qualité énorme.

— C'est le film de vous que nous préférons, et cependant il semble n'avoir pas plu énormément. En France, on en a peu parlé, et en Angleterre...

— En Angleterre, ce fut un scandale! Oh! l'Angleterre, Oh là là! quelle horreur! Ils étaient tout à fait contre! L'ambiance, l'histoire et tout! Pourtant, c'est cela Londres, je vous le jure, j'étais très content aussi du vieillard qui est champion de catch. C'était effectivement un ancien champion de catch. Il s'appelait Zbysko. Si vous avez le temps, je vais vous raconter une anecdote intéressante. Quand je préparais le film, le problème était : ou bien de choisir un acteur et lui apprendre le catch, ou bien de choisir un catcheur et de lui apprendre à jouer ; et j'ai dit : « Où est Stanislas Zbysko? Je vois Stanislas Zbysko dans ce rôle. » Je ne l'avais jamais vu de ma vie, ni photos, ni rien. On me dit : « Il est mort. » J'étais à Londres, loin du studio, et trois fois j'ai refusé des acteurs qu'Hollywood m'envoyait par avion et je disais : « Non, non, je veux Stanislas Zbysko. » C'était tellement étrange ! A la fin, j'ai téléphoné à un ami journaliste à New-York : « Savez-vous où est Stanislas Zbysko. — Il est mort. — Vous êtes certain ? — Ben, je crois bien... — Trouvez-le. » Un jour, il me téléphone : « Je l'ai trouvé, je vais le voir. » J'ai dit : « Bon. Envoyez-moi un petit cliché comme il est maintenant. » J'ai vu la photo : c'était absolument conforme à l'image que je m'étais faite. A Hollywood, ils ont fait un bout d'essai parce qu'enfin, il avait soixante-dix ans. Il s'embrouillait dans son texte, mais sans jamais se départir de sa dignité. Enfin, il est venu à Londres. Il n'avait jamais vu une caméra et moi je trouve son jeu extraordinaire. C'est un homme très intéressant, il parlait quinze langues. Lorsque j'allais voir les représentations d'amateurs de théâtre élisabethain, il venait toujours avec moi ; c'est un homme que j'adore. Il était complètement fauché et avec son salaire il a acheté un petit élevage de poules. Il est retourné aux Etats-Unis, il m'écrit de temps en temps. Il était vraiment extraordinaire.



Stanislas Zbysko dans le rôle du Grand Grégorius. (*Les Forbans de la Nuit.*)

— Oui, il faisait très vieux patriarche, vieux sage oriental; il ressemblait à André Gide. C'est extraordinaire que vous connaissiez son nom.

— Stanislas Zbysko était champion du monde de greco-romaine quand j'avais cinq ans, et le nom m'était resté. Stanislas Zbysko, le son était comme l'image.

— Le personnage de son fils était également très digne et très oriental.

— C'est Herbert Lom ; ne trouvez-vous pas qu'il ressemble assez à Charles Boyer ou encore à Raymond Pellegrin ?

— C'est vrai : le personnage joué par Gene Tierney était aussi assez nouveau et très intéressant.

— Oui, c'est un rôle assez court et il n'était pas nécessaire de mobiliser Gene Tierney, mais le studio voulait absolument une vedette féminine au générique.

— Même le personnage du voisin, l'artiste... amoureux de Gene Tierney — qui était peut-être là pour ménager le « happy end » ou du moins adoucir la tristesse de la fin — était excellent.



Richard Widmark vient de trouver un « tuyau increvable » dans *Les Forbans de la Nuit.*

— En effet, Hugh Marlowe était là pour la fin !

— *Cependant la scène où il se débat avec une casserole de spaghetti est très bonne.*

— Oui, en effet ; c'est vrai.

— *Celle de la fin, par contre, est un peu choquante, lorsqu'il arrive à point pour consoler Gene Tierney.*

— Ah ! très choquante ; c'est aussi mon avis.

— *Mais l'idée finale, la machination de Widmark pour faire bénéficier Gene Tierney de la prime promise à qui le dénoncera est admirable.*

— Oui, très jolie, et bien dans le personnage de Widmark.

— *Lorsqu'il attend la mort, dans la péniche, et que l'on voit le pont au loin, la Tamise pendant une minute, c'est vraiment d'une très grande poésie.*

— Toute cette scène a été tournée à l'aube. On a la lumière pendant moins d'une demi-heure. J'ai tourné vingt-deux plans en dix-huit minutes à l'aide de six caméras. Widmark sortait du champ d'une caméra pour entrer dans celui d'une autre. On avait répété pendant plusieurs journées. Widmark a joué cela magnifiquement. C'est un acteur qui sera perdu si on continue à lui faire jouer toujours le même personnage. Je choque tout le monde quand je dis : « Si je tournais *Hamlet*, je confierais le rôle à Widmark. » Pensez-vous, quel choc !

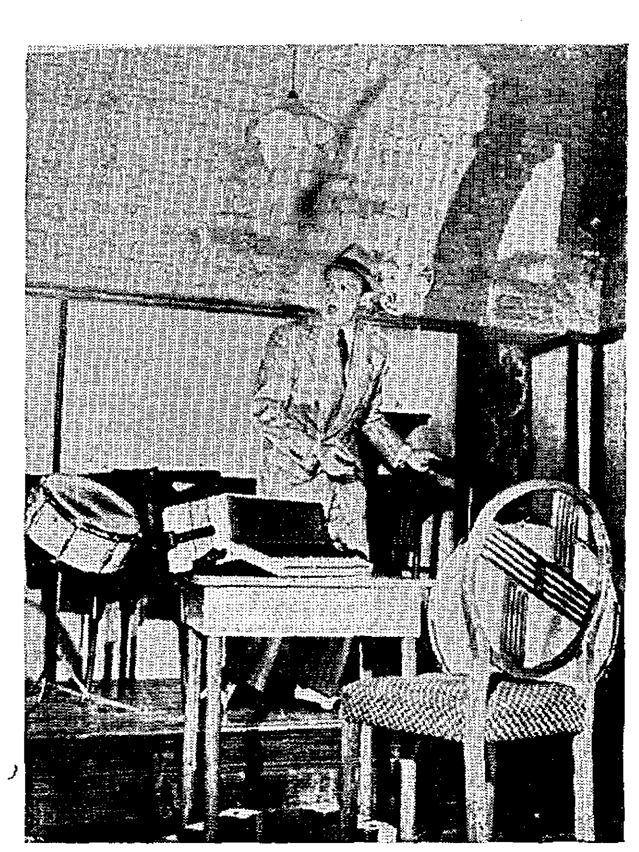
— *Il paraît qu'il va devenir son propre producteur, si ce n'est déjà fait.*

— Je l'espère pour lui. Et que ce n'est pas trop tard. Dans le travail, il est tellement stimulant. Richard Widmark était professeur dans une petite école quelque part. Il est d'une grande modestie. Très timide. Il est toujours choqué quand on lui demande un autographe. Il est le contraire de son personnage habituel. Il est pour moi un ami.

— *Nous croyons savoir, puisque nous en sommes à l'amitié, que vous êtes très lié avec Nicholas Ray dont, en France, on sait bien peu de chose.*

— Nick Ray est un homme très, très intéressant. Nous étions tous de la même génération, toute la bande... Nick Ray a commencé avant nous tous, au théâtre. Il a disparu pendant un certain temps et il a fait des voyages dans tous les coins d'Amérique, des endroits inconnus des Américains, et il s'intéressait à leur folklore. Il a ramassé des montagnes de matériel, de chansons, des danses, des mœurs régionales, et il était très content. Très content aussi qu'on l'ait oublié. On parlait de Nick Ray comme d'un grand talent mais nous pensions tous qu'il avait renoncé à une vie de théâtre, une vie formelle, et au cinéma. Tout à coup il est apparu à Hollywood. Il avait été un très bon metteur en scène de théâtre. Je l'avais rencontré pour la première fois, lorsque j'avais vingt-cinq ans et il était déjà metteur en scène de théâtre ; il avait commencé à vingt-deux ans, je crois. Je l'aime beaucoup, il est très intéressant, mais il y a des choses... personnelles... que je ne puis vous raconter...

— *D'après ses films et ce que l'on sait de lui, d'après les potins de magazines, il apparaît comme un personnage bizarre..*



« Har-ry Fabian-se-ra-bien-tôt-le - promoteur-ex-clu-sif-de-la-lutte-gréco-ro-maine-à-Londres. Bing ! »

— C'est vrai, mais très intéressant et énormément intelligent... et très américain dans le sens qu'on ne comprend pas très bien en Europe, en France, américain dans le sens Faulknérien, intéressé dans les racines. Malheureusement, il n'a jamais pu faire les films dont il rêve.

— *Il doit être hypersensible, non ?*

— Absolument.

— *Très sensible et... violent ?*

— Oui, c'est vrai. Mais... très intéressant. Dans un meilleur système de production il serait un metteur en scène très, très important.

— *Il a quand même eu la chance de travailler avec Houseman.*

— Oui, mais Houseman était toujours lié au studio.

— *Ne vous semble-t-il pas que Nicholas Ray n'aurait pu tourner* La Maison dans l'ombre, They live by night, *autrement qu'avec Houseman ?*

— Oui, certainement. Je crois que c'est Houseman qui avait été son premier producteur de théâtre à New-York. Nick Ray, pour moi, a réussi à imposer sa personnalité, il a donné sa voix mais il n'a jamais pu chanter.

— *Ses films donnent l'impression d'une très grande sincérité et semblent presque... autobiographiques...*

— Oh ! sans aucun doute. Il est aussi un très grand directeur d'acteurs.

— *Il doit être très obsédé par la jeunesse, par sa jeunesse, par la jeunesse en général... ?*

— Sûrement. Je ne puis tout vous dire... Vous m'excuserez... il y a tellement d'histoires compliquées... j'aime énormément Nicholas Ray.

— *Est-il trop tôt pour vous demander de nous parler du* Rififi chez les hommes?

— Oui, mais je puis vous dire que c'est à cause d'*Ennemi public* que le *Rififi chez les hommes* est important pour moi. Après l'histoire de *l'Ennemi public*, les producteurs français me prenaient pour un type dangereux ; si l'on me confiait un film, Paris serait peut-être bombardé, peut-être même portais-je des bombes dans la poche ? En tout cas, quelque chose est évité à présent. Je suis très reconnaissant à Monsieur Bérard, mon producteur pour le *Rififi* qui a osé me confier un film. J'ai tourné le *Rififi* et rien ne s'est passé. Nous sommes très « amis » avec l'Amérique et la France. Vous savez c'est le premier film que je fais en cinq ans. Rester cinq ans sans faire un film, c'est terrible mes amis, c'est terrible. Je n'ai jamais eu autant le trac qu'au premier jour de tournage du *Rififi*. Il me fallait communiquer avec les acteurs en français. Je n'étais pas certain d'y arriver et surtout, après cinq ans, la caméra était comme un monstre... la technique... Cette première journée fut terrible. Je regrette de ne pas avoir fait *L'Ennemi public*. L'idée, l'idée de tenir un homme qui n'est pas conformiste dans une inaction forcée est atroce. Oui, je puis dire quelque chose sur *L'Ennemi public*. Il y a, en Amérique, un grand mécontentement à l'égard de l'idée de Liste Noire. C'est un bluff total. Une minorité absurde — mais qui fait beaucoup de bruit — a réussi à imposer cette Liste Noire. Mais dans le peuple on est contre. Mais dans l'atmosphère que ces petits groupes ont créée il est très difficile de lutter. Cependant, chaque fois que l'on s'est opposé à la Liste Noire, il a été démontré que ce n'était qu'un bluff. Par exemple, une comédie de Cukor : *Born Yesterday*. Les organisations de cette minorité ont imposé des « piquets », des gars qui marchent avec des placards qui disent : « Non, tout le monde dans ce film est bolchevik et subversif ». Le public... bref le film a fait quatre millions de dollars, rien qu'en Amérique ! Avant d'être invité ici en France, pour tourner *L'Ennemi public*, on m'avait demandé — en Amérique — de mettre en scène une pièce avec Bette Davis. Bette Davis était l'une des seules qui n'avaient pas peur des menaces. On lui avait dit : « Il ne faut pas travailler

avec Dassin » et elle avait répondu : « Moi, je travaille avec qui je veux. » Je détestais la pièce, je la trouvais absurde. Je l'ai dit au producteur : « Ecoutez, ce n'est pas possible, mais je l'accepte volontairement. Ne parlons pas d'argent, cela m'est égal. Je n'impose qu'une chose : nous faisons une tournée beaucoup plus longue qu'à l'habitude et dans chaque grande ville, on met sur l'affiche en lampes électriques « mise en scène par Jules Dassin », parce que je veux prouver que rien ne va se passer. » On a accepté. On a joué partout et mon nom s'étalait ; rien, rien n'est arrivé. Alors il est triste qu'on ait réussi à effrayer des gens d'ici, de bonne foi d'ailleurs...

— *De notre point de vue, le plus triste dans cette affaire est qu'il se soit trouvé quelqu'un pour accepter de vous remplacer...* !

— Oui, bien sûr... enfin...

(Propos recueillis par François Truffaut et Claude Chabrol).

(A suivre)

Dans notre prochain numéro :

Entretien avec Jules Dassin (II) : Mes amis Joseph Losey et John Berry — Le Rififi — Le cinéma est un art de la masse.



Jules Dassin pendant le tournage de *La Cité sans voiles ?* Non, dans le rôle de Perla Vista. (*Du Rififi chez les hommes.*)



Ingrid Bergman et George Sanders dans *Voyage en Italie,* de Roberto Rossellini.

LETTRE SUR ROSSELLINI

par Jacques Rivette

« L'ordonnance couvre. L'ordre règne. »

Vous n'estimiez guère Rossellini ; vous n'aimez pas, me dit-on, *Voyage en Italie ;* tout semble en ordre. Mais non ; votre refus n'est pas si assuré que vous ne cherchiez l'avis des rosselliniens ; ceux-ci vous agacent, vous inquiètent, comme si vous n'aviez pas si bonne conscience de votre goût. Quel étrange procédé !

Mais laissons ce *ton* badin. Oui, j'admire tout spécialement le dernier film de Rossellini (le dernier du moins que nous ayons vu). Pour quels motifs ? Ah, voilà qui devient aussitôt plus difficile ; je ne peux invoquer devant vous le transport, l'émotion, la joie : c'est un langage que vous n'admettez guère en preuve ; le comprenez-vous du moins, je l'espère. *(Et sinon, Dieu vous y mette.)*

Encore un coup, changeons de ton pour vous complaire. La maîtrise, la liberté, voici des mots que vous pouvez entendre ; car nous avons bien là le film où Rossellini affirme le mieux sa *maîtrise*, et comme en tout art, par le plus libre exercice de ses moyens ; j'y reviendrai. J'ai mieux à dire auparavant, et qui doit vous toucher davantage : s'il est un cinéma moderne, le voilà. Mais *il vous faut* encore des preuves.



1. — Si je tiens Rossellini pour le cinéaste le plus moderne, ce n'est pas sans raisons ; ce n'est pas non plus par raison. Il me semble impossible de voir *Voyage en Italie* sans éprouver de plein fouet l'évidence que ce film ouvre une brèche, et que le cinéma tout entier y doit passer sous peine de mort. (Oui, qu'il n'y a désormais d'autre chance de salut pour notre misérable cinéma français

qu'une bonne transfusion de ce jeune sang). Ce n'est, on le voit, qu'un sentiment personnel. Et je voudrais prévenir aussitôt un malentendu : car il est d'autres œuvres, d'autres auteurs qui ne sont sans doute pas moins grands que celui-ci ; mais, comment dirai-je, moins *exemplaires :* j'entends qu'arrivés à ce point de leur carrière, leur création semble se fermer sur elle-même, ce qu'ils font vaut pour elle et dans ses perspectives. Voilà certainement l'aboutissement de l'art, qui ne doit plus de comptes qu'à lui-même et, passés les tâtonnements et les recherches, décourage les disciples en isolant les maîtres : leur domaine meurt avec eux, comme les lois, les méthodes qui y avaient cours. Vous reconnaissez là Renoir, Hawks, Lang et, d'une certaine façon, Hitchcock ; *Le Carrosse d'Or* pourra provoquer des copies confuses, il ne peut susciter d'école ; les premières ne sont possibles que par la présomption et l'ignorance, et les vrais secrets sont si bien cachés sous le jeu des boîtes successives, qu'il y faudrait sans doute pour les démêler autant d'années qu'en compte maintenant la carrière de Renoir ; ils se confondent avec les avatars et les progrès depuis trente ans d'une intelligence créatrice exceptionnellement curieuse et exigeante. L'œuvre de jeunesse, ou de la première maturité, garde en son élan, ses bondissements, l'image des mouvements de la vie journalière ; traversée d'un autre courant, elle est liée au temps et s'en détache mal. Mais le secret du *Carrosse* est celui de la création, et des problèmes, des épreuves, des gageures qu'elle s'impose pour parfaire un objet et lui donner l'autonomie et le raffinement d'un monde encore inabordé. Quel exemple, sinon celui d'un travail obstiné et discret, qui efface enfin toute trace de son passage ? mais que pourront jamais retenir peintres ou musiciens des dernières œuvres de Poussin ou Picasso, Mozart ou Strawinsky, — sinon un désespoir salutaire.

A ce point pur, il est permis de penser que Rossellini aussi saura monter (et s'y accoutumer) dans un lustre ou deux ; il n'y est pas encore, osons dire heureusement ; il est temps encore de le suivre, avant qu'en lui-même à son tour l'éternité ; tandis que l'homme d'action vit encore dans l'artiste.

2. — Moderne, affirmais-je ; c'est ainsi que dès les premières minutes de projection de *Voyage en Italie,* un nom qui, semble-t-il, n'avait rien à faire ici, ne cessa de me tracasser l'esprit : Matisse. Chaque image, chaque mouvement confirmait en moi la secrète parenté du peintre et du cinéaste. C'est ce qu'il est plus simple d'énoncer que de démontrer ; je veux m'y risquer cependant, mais je crains que mes premières raisons ne vous paraissent bien frivoles, et les suivantes obscures ou spécieuses.

Il suffit d'abord de voir : tout au long de la première partie, constatez ce goût des larges surfaces blanches, juste rehaussées d'un trait net, d'un détail presque décoratif ; si la maison est neuve et d'aspect tout moderne, c'est bien sûr que Rossellini s'attache d'abord aux choses contemporaines, à la forme la plus récente de notre cadre et de nos mœurs ; c'est aussi par simple délectation visuelle. Cela peut surprendre de la part d'un *réaliste* (et même néo-réaliste) ; pourquoi, grand Dieu ? Réaliste, Matisse l'est aussi, que je sache : l'économie d'une matière agile, l'attrait de la page blanche et chargée d'un seul signe, de la plage vierge ouverte à l'invention du trait juste, tout cela me semble d'un réalisme de meilleur aloi que les surcharges, les grimaces, le pompiérisme pseudo-russe de *Miracle à Milan ;* tout cela, loin de desservir le propos du cinéaste, lui donne un accent neuf, actuel, qui nous atteint dans notre sensibilité la plus récente et la plus vive ; tout cela touche en nous l'homme moderne, et témoigne déjà sur l'époque aussi précisément que le récit ; tout cela traite déjà de l'honnête homme de 1953 ou 4 : c'est déjà le sujet.

3. — Sur la toile, une courbe volontaire cerne sans la figer la couleur la plus vive ; une ligne rompue, unique cependant, encercle une matière miraculeusement vivante, comme prise intacte à son origine. Sur l'écran, une longue parabole, souple et précise, guide et retient chaque séquence, puis se referme sur elle avec exactitude. Pensez à n'importe quel film de Rossellini : chaque scène, chaque épisode vous reviendront à la mémoire non comme une succession de plans et de cadrages, une suite plus ou moins harmonieuse d'images plus ou

moins éclatantes, mais comme une large phrase mélodique, une arabesque continue, un seul trait implacable qui conduit sûrement les êtres vers ce qu'ils ignorent encore et enclot dans sa trajectoire un univers frémissant et *définitif ;* que ce soient un fragment de *Païsa,* un fioretti de *François d'Assise,* une « station » d'*Europe* 51, ou le tout même de ces films, la symphonie en trois mouvements d'*Allemagne année zéro,* la ligne ascendante obstinée du *Miracle* ou de *Stromboli,* (les métaphores musicales viennent aussi spontanément que les picturales) — toujours le regard inlassable de la camera joue le rôle du crayon, un dessin temporel se poursuit sous nos yeux (et rassurons-nous, sans ralenti qui prétende à nous instruire en décomposant tout exprès pour nous l'inspiration du Maître) ; nous vivons suivant son progrès jusqu'à l'estompage final, jusqu'à ce qu'il se perde dans la durée comme il avait surgi de la blancheur de la toile. Car il y a les films qui commencent et qui finissent, qui ont un commencement et une fin, qui mènent un récit depuis son premier terme jusqu'à ce que tout soit rentré dans l'ordre et l'apaisement, qu'il y ait des morts, un mariage ou une vérité ; il y a Hawks, Hitchcock, Murnau, Ray, Griffith. Et il y a les films qui n'ont rien de cela, et retournent au temps comme les fleuves à la mer ; et qui ne nous proposent à la fin que les images les plus banales : des fleuves qui coulent, des foules, des armées, des ombres qui passent, des rideaux qui tombent à l'infini, une fille qui danse jusqu'à la fin des temps ; il y a Renoir et Rossellini. A nous de prolonger ensuite en silence ce mouvement redevenu secret, cette courbe dissimulée, rentrée sous terre : nous n'en avons pas fini avec elle.

(Bien sûr, tout cela est arbitraire, et vous avez raison : les premiers se prolongent aussi, mais pas tout à fait de la même façon, me semble-t-il ; ils satisfont l'esprit, leurs remous nous allègent, au lieu que les autres nous chargent et nous alourdissent. Voilà ce que je voulais dire.)

Et il y a les films qui rejoignent le temps dans une *immobilité* douloureusement maintenue ; qui s'épuisent sans faillir dans la station périlleuse à une cime comme irrespirable ; cela, c'est le *Miracle,* c'est *Europe* 51.

4. — Est-il trop tôt pour de tels élans ? Un peu tôt, j'en ai peur ; revenons donc sur terre, et puisque vous le désirez, parlons cadrages : mais ce déséquilibre, cet écart des centres de gravité coutumiers, cette apparente incertitude qui vous choquent si fort secrètement, permettez-moi d'y retrouver encore la même empreinte, l'*asymétrisme* de Matisse, la « fausseté » magistrale de la composition, calmement décentrée, qui choque aussi le premier coup d'œil et ne révèle qu'ensuite son équilibre secret, où les valeurs jouent autant que les lignes, et qui donne à chaque toile ce mouvement discret, comme ici à chaque moment ce dynamisme retenu, la pente profonde de tous les éléments, toutes les courbes et les volumes de l'instant, *vers le nouvel* équilibre, le nouveau déséquilibre de la seconde prochaine vers la suivante ; et nous pourrions doctement nommer cela un art du successif dans la composition (ou bien, de la composition successive), qui, au contraire de toutes les recherches statiques qui étouffent le cinéma depuis plus de trente ans, me semble avec bon sens la seule invention plastique permise au cinéaste.

5. — Je n'insiste plus : tout parallèle est vite fastidieux, je crains que celui-ci ait déjà trop duré ; puis qui peut-il convaincre que qui le vérifie lui-même aussitôt que formulé ? permettez-moi juste une dernière remarque — sur le Trait : la grâce et la gaucherie indissolublement liées. Saluez ici et là une grâce jeune, brusque et raidie, maladroite et dont l'aisance pourtant déconcerte, celle même à mes yeux de l'adolescence, de l'âge ingrat, où les gestes les plus bouleversants, les plus *réussis* jaillissent ainsi par surprise d'un corps guindé par une gêne aiguë. Matisse et Rossellini affirment la liberté de l'artiste, mais vous ne vous y trompez pas : une liberté surveillée, construite, où l'architecture première se dissipe enfin dans l'esquisse.

Car il faut ajouter ce trait, qui résumera tous les autres : le sens commun de l'ébauche. L'esquisse plus vraie, plus détaillée que le détail et la copie la plus minutieuse, la mise en place plus vraie que la composition, voilà de ces miracles où éclate la vérité souveraine de l'invention, de l'idée mère qui n'a qu'à paraître



« ...*on pourrait illustrer ma lettre sur R.R. par quelques photos de* Voyage en Italie *et une de l'*Envie *— ce film génial, non pas méconnu, mais ignoré — celle, si possible, où le peintre est face à sa toile.* »

pour régner, sommairement tracée à grands traits essentiels, maladroits et hâtifs, mais qui résument vingt études poussées. Car c'est bien dans ces films rapides, improvisés avec des moyens de fortune et tournés dans la bousculade que l'image laisse souvent deviner, que se trouve la seule peinture réelle de notre temps ; et ce temps aussi est une ébauche ; comment ne pas reconnaître soudain l'apparence fondamentalement esquissée, mal composée, inachevée de notre existence quotidienne ; ces groupes arbitraires, ces réunions tout théoriques d'êtres rongés par l'ennui et la lassitude, comme nous les reconnaissons, comme ils sont l'image irréfutable, accusatrice, de nos sociétés hétéroclites, sans harmonie, désaccordées. *Europe* 51, *Allemagne année zéro*, et ce film qui pourrait s'intituler *Italie* 53 comme *Païsa* était déjà *Italie* 44, voilà notre miroir, qui ne nous flatte guère ; espérons encore que ce temps, fidèle à son tour à l'image de ces films fraternels, s'oriente en secret vers un ordre profond, vers une vérité qui lui donnera sens et justifiera *à la fin* tant de désordre et de hâte confuse.

6. — Ah, voilà qui commence à inquiéter : l'auteur montre le bout de l'oreille; j'entends murmurer déjà : esprit de chapelle, fanatisme, intolérance. Mais cette liberté fameuse, et tant clamée, liberté d'expression, mais d'abord liberté de tout exprimer de soi, qui la mène plus loin ? — Jusqu'à l'impudeur, s'exclame-t-on alors ; car le plus étrange est que l'on se plaint encore, et ceux-là précisément qui la revendiquent le plus haut (pour quelles fins ? libération de l'homme ? je veux bien, mais de quelles chaînes ? Que l'homme est libre, c'est ce que l'on apprend au catéchisme, c'est ce que montre tout simplement Rossellini ; et son *cynisme* est celui du grand art). Notre ami M. dit joliment : « *Voyage en Italie*, c'est les Essais de Montaigne » ; il paraît que ce n'est pas un compliment ; permettez-moi d'en juger autrement, et de m'étonner enfin que notre siècle, que rien ne saurait plus choquer, feigne de se scandaliser de ce qu'un cinéaste ose parler de soi sans contrainte ; il est vrai que les films de Rossellini sont de plus en plus uniment des films d'*amateur* ; des films familiaux ; *Jeanne au bûcher*

n'est pas une transposition cinématographique du célèbre oratorio, mais le simple film-souvenir d'une représentation de celui-ci par sa femme, comme la *Voix humaine* était d'abord l'enregistrement d'une performance d'Anna Magnani ; (le plus étrange est que *Jeanne au bûcher*, comme la *Voix humaine*, est pourtant un *vrai* film, où l'émotion n'a rien de théâtral ; mais ceci nous entraînerait loin). Ainsi l'épisode de *Siamo donne* n'est que le récit d'une journée de la même Ingrid Bergman ; ainsi *Voyage en Italie* offre une fable transparente, et George Sanders un visage qui ne dissimule guère celui même du cinéaste (un peu terni sans doute, mais c'est humilité). — Voilà qu'il ne filme plus ses idées seulement, comme dans *Stromboli* ou *Europe* 51, mais sa vie la plus quotidienne; mais cette vie est « exemplaire », dans l'acception la plus goethéenne : que tout y soit enseignement, et tout aussi bien l'erreur; et la relation d'un après-midi mouvementé de Madame Rossellini n'est pas plus frivole dans cet ensemble que le long récit que nous fait Eckermann de cette belle journée du 1er mai 1825 où Gœthe et lui-même s'exercèrent au tir à l'arc. — Et voici là son pays, sa ville ; mais un pays privilégié, une ville exceptionnelle, gardant intactes l'innocence et la foi, vivant de plein-pied dans l'éternel ; une ville *providentielle ;* et voici du même coup le secret de Rossellini, qui est de se mouvoir avec une liberté continue et d'un seul et simple mouvement, dans l'éternel visible : le monde de l'incarnation ; mais que le génie de Rossellini ne soit possible que dans le christianisme, c'est un point sur lequel je n'insisterai pas, puisque Maurice Schérer, mieux que je ne saurais le faire, l'a développé déjà dans une revue, s'il m'en souvient, *les Cahiers du Cinéma.*

7. — Une telle liberté, plénière, extravagante, où l'extrême licence n'est jamais aux dépens de la rigueur intérieure, est une liberté conquise ; je dirai mieux, méritée. Cette idée de mérite est bien neuve, je le crains, et surprenante pour être claire ; et ensuite, méritée comment ? — A force de méditation, d'approfondissement d'une pensée ou d'un accord central ; à force d'enracinement de ce germe prédestiné dans la terre concrète qui est aussi la terre intellectuelle, (« qui est la même que la terre spirituelle ») ; à force d'obstination, qui autorise ensuite tout abandon aux hasards de la création, et y pousse même notre malheureux auteur ; une fois encore, l'idée s'est faite chair, l'œuvre, la vérité à venir se sont faites la vie même de l'artiste, qui ne peut plus désormais rien faire qui s'évade de ce pôle, de ce point magnétique. — Et nous aussi désormais, j'en ai peur, nous ne pourrons plus guère sortir de ce cercle central, de ce refrain fondamental repris en chœur : que le corps est âme, l'autre moi-même, l'objet vérité et message ; nous voici pris aussi à ce lieu où le passage d'un plan à l'autre est perpétuel et infiniment réciproque ; où les arabesques de Matisse ne sont pas seulement invisiblement liées à leur foyer, ne le *figurent* pas seulement, mais sont ce feu même.

8. — Cette position a d'étranges récompenses ; mais permettez-moi un détour encore, qui comme tous les détours aura l'avantage de nous mener plus vite où je vous veux conduire. (Et puis il devient évident que je ne cherche pas à tenir un raisonnement suivi, mais que je m'obstine plutôt à répéter la même chose de différentes façons ; à l'affirmer sur différents claviers). J'ai parlé déjà tout à l'heure du regard de Rossellini ; je l'ai même, je crois, comparé un peu vite au crayon obstiné de Matisse ; il n'importe, on ne peut trop insister sur *l'œil* du cinéaste (et qui doute que là d'abord ne réside son génie ?), et surtout sur sa singularité ; ah il ne s'agit guère de Ciné-œil, d'objectivité documentaire et autres balivernes ; je voudrais vous faire toucher (du doigt) les véritables *pouvoirs* de ce regard : qui n'est peut-être pas le plus subtil, c'est Renoir, ni le plus aigu, Hitchcock, mais le plus actif ; et ce n'est pas non plus qu'il s'attache à quelque transfiguration des apparences, comme Welles, ni à leur condensation, comme Murnau, mais à leur capture : une chasse de chaque instant, à chaque instant *périlleuse,* une quête corporelle (et donc spirituelle ; une quête de l'esprit par le corps), un mouvement incessant de prise et de poursuite qui confère à l'image je ne sais quoi de victorieux et d'inquiet tout à la fois : l'accent même de la conquête. — (Mais sentez, je vous prie, ce qu'il y a en celle-ci de différent ; ce n'est pas quelque conquête païenne, les exploits de quelque général mécréant ;



Ingrid Bergman et George Sanders visitent Pompéï dans *Voyage en Italie.*

sentez-vous ce qu'il y a de fraternel en ce mot, et de quelle conquête il s'agit ? ce qu'il y entre d'humilité, de charité ?)

9. — Car « j'ai fait une découverte » : il y a une esthétique de la télévision ; ne riez pas, ce n'est pas là, bien sûr, ma découverte ; et ce qu'est cette esthétique, (ce qu'elle commence à être), je l'apprenais encore récemment dans un article d'André Bazin que vous avez lu comme moi dans le numéro colorié des *Cahiers du Cinéma* (excellente revue, décidément) ; mais voilà ce que j'ai vu : c'est que les films de Rossellini, quoique pelliculaires, sont eux aussi soumis à cette esthétique du *direct*, avec ce que cela comporte de gageure, de tension, de hasard et de providence ; (et c'est déjà une première explication du mystère de *Jeanne au bûcher*, où chaque changement de plan semble prendre les mêmes risques, et provoque la même angoisse que chaque changement de camera). Et nous voilà, par le film cette fois, tapis dans l'ombre, retenant notre souffle, le regard suspendu à l'écran qui nous accorde enfin de tels privilèges : épier notre prochain avec l'indiscrétion la plus choquante, violer impunément l'intimité physique des êtres, soumis sans le savoir à notre guet passionné ; et du même coup, le viol immédiat de l'âme. Mais il faut, juste châtiment, subir aussitôt l'angoisse de l'attente, l'idée fixe de ce qui doit venir *après ;* quel poids de temps soudain donné à chaque geste ; on ne sait ce qui va être, quand, comment ; on pressent l'événement, mais sans le voir progresser ; tout y est accident, aussitôt inévitable ; le sentiment même de l'*avenir*, dans la trame impassible de ce qui dure. Voilà, dites-vous, des films de voyeur ? — ou de voyant.

10. — Que voici un mot dangereux, auquel on a fait dire bien des sottises, et qui ne me plaît guère à écrire ; il vous faut encore une définition. Mais comment nommer autrement cette faculté de voir à travers les êtres et les choses l'âme ou l'idée qu'elles portent, ce privilège d'atteindre par les apparences le double qui les suscite ? (Rossellini serait-il platonicien ? — Pourquoi non, il pensait bien filmer *Socrate.*)

Car la projection suivant son cours, ce n'est plus au bout d'une heure à Matisse que je pensais, mais, excusez-moi, à Gœthe : l'art de lier d'abord en pensée l'idée à la matière, de la confondre avec son *objet* par les vertus de la méditation ; mais qui le décrit à voix haute nomme aussitôt l'idée à travers lui. — Il y faut bien sûr plusieurs conditions : et non seulement cette concentration

première, cette intime macération du réel qui sont le secret de l'artiste et auxquelles nous n'avons pas accès ; et d'ailleurs cela ne nous regarde pas. Puis la netteté dans la *présentation* de cet objet, secrètement engrossé ; la lucidité et la franchise ; (la fameuse « description objective » de Gœthe). Ceci ne suffit pas encore ; c'est ici qu'entre en jeu l'ordonnance, non, l'ordre même, cœur de la création, dessin du créateur ; ce que l'on appelle modestement en termes de métier la construction (et qui n'a rien à voir avec l'assemblage en vogue, et obéit à d'autres lois) ; l'ordre enfin, qui, *donnant rang selon ses mérites* à chaque apparence, dans l'illusion de leur simple succession, oblige l'esprit à concevoir une autre loi que le hasard à leur sage apparition.

Cela, le récit, film ou roman, dès qu'il est grand, le sait déjà ; les romanciers, les cinéastes, de longue date, Stendhal et Renoir, Hawks et Balzac, savent faire de la construction la part secrète de leur œuvre. Le cinéma pourtant boudait l'essai (je reprends le mot d'A. M.) et reniait ses francs-tireurs malheureux, *Intolérance, la Règle du Jeu, Citizen Kane.* Il y avait *Le Fleuve,* premier poème didactique : il y a maintenant *Voyage en Italie,* qui, avec une netteté parfaite, offre enfin au cinéma, *jusqu'alors obligé au récit,* la possibilité de l'essai.

11. — L'essai, depuis plus de cinquante ans, est la langue même de l'art moderne ; il est la liberté, l'inquiétude, la recherche, la spontanéité ; il a peu à peu, Gide, Proust, Valéry, Chardonne, Audiberti, tué sous lui le roman ; depuis Manet et Degas il règne sur la peinture, et lui donne sa démarche passionnée, l'allure de la poursuite et de l'approche. — Mais vous souvenez-vous de ce groupe fort sympathique qui, il y a quelques années, s'était donné je ne sais plus quel nombre pour objectif, et ne cessait de réclamer la « libération » du cinéma ; rassurez-vous, il ne s'agissait pas pour une fois du progrès *de l'homme* ; simplement on souhaitait au septième art un peu de cet air plus léger où florissent ses aînés ; tout venait d'un bon sentiment. Il paraît cependant que certains parmi les survivants n'apprécient pas du tout *Voyage en Italie ;* cela semble incroyable. Car voilà un film qui est à la fois presque tout ce qu'ils appelaient de leurs vœux : essai métaphysique, confession, carnet de route, journal intime, — et ils ne l'ont pas reconnu. C'est une histoire morale que je tenais à vous conter tout au long.

12. — Je ne vois à cela qu'un motif ; je crains bien d'être méchant, (mais la méchanceté, semble-t-il, est au goût du jour) : c'est la peur maladive du génie qui règne en cette saison. La mode est à la subtilité, aux raffinements, aux jeux de princes de l'esprit ; Rossellini n'est pas subtil, mais prodigieusement simple. Elle est encore à la littérature : qui sait pasticher Moravia a du génie ; et chacun s'extasie sur les brouillons d'un Soldati, d'un Wheeler, d'un *Fellini* (nous parlerons une autre fois du sieur Zavattini) ; le rabâchage, l'ennui passent sous le compte d'épaisseur romanesque, ou de sens de la durée ; l'inaction, la veulerie sont le fin de la subtilité psychologique. — Rossellini tombe dans ce marécage *comme* le pavé de l'ours ; on se détourne avec des moues réprobatrices de ce paysan du Danube. Rien en effet de moins littéraire ou romanesque ; Rossellini n'aime guère raconter, encore moins démontrer ; qu'a-t-il à faire des malhonnêtetés de l'argumentation : le dialectique est une fille qui couche avec le tout-venant de la pensée, et s'offre à tous les sophismes ; et les dialecticiens sont des canailles. — Ses héros ne prouvent rien, ils agissent ; pour François d'Assise, la sainteté n'est pas une belle pensée. S'il arrive à Rossellini de vouloir défendre une idée, il n'a d'autre moyen pour nous convaincre qu'agir également, créer, filmer ; la thèse d'*Europe* 51, absurde à chaque nouvel épisode, nous bouleverse cinq minutes après, et chaque séquence est avant tout le Mystère de l'incarnation de cette pensée ; nous nous refusons au déroulement *thématique* de l'intrigue, nous capitulons devant les larmes de Bergman, devant l'*évidence* de ses actes et de sa souffrance ; à chaque scène le cinéaste accomplit le théoricien en le multipliant par la plus grande inconnue. Mais ici, plus la moindre entrave : Rossellini ne démontre pas, il montre.

Et nous avons *vu :* que tout en Italie porte sens, que l'Italie tout entière est leçon et participe à un *dogmatisme* profond, que l'on s'y trouve soudain au domaine de l'esprit et de l'âme, voilà qui n'est peut-être pas du règne des



George Sanders et Ingrid Bergman dans *Voyage en Italie.*

vérités pures, mais qui est bien par le film de celui des vérités sensibles, qui sont encore plus vraies. Il ne s'agit plus de symboles, et nous sommes déjà en route vers la grande allégorie chrétienne. Tout ce que rencontre maintenant le regard de cette femme égarée, perdue au royaume de la grâce, ces statues, ces amants, ces femmes grosses qui lui font partout un obsédant cortège, puis ces gisants, ces crânes, ces bannières enfin, cette procession d'un culte presque barbare, tout rayonne à présent d'une autre lumière, tout s'affirme autre chose ; voilà visiblement sous nos regards la beauté, l'amour, la maternité, la mort, Dieu.

13. — Toutes notions bien démodées ; mais les voilà pourtant visibles ; il n'y a plus qu'à se voiler la face, ou s'agenouiller.

Il est un instant chez Mozart où la musique semble ne plus se nourrir que d'elle-même, de l'obsession d'un accord pur, tout le reste n'étant qu'approches, approfondissements successifs, et retours de ce lieu suprême où le temps est aboli. Tout art n'atteint peut-être son accomplissement que dans la destruction passagère de ses moyens, et le cinéma n'est jamais plus grand que dans certains instants qui dépassent et suppriment brusquement le drame : je pense aux tournoiements fiévreux de Lillian Gish, à l'immobilité prodigieuse de Jannings, aux admirables repos du *Fleuve,* à la scène nocturne, éveils et sommeils, de *Tabou ;* à tous ces plans que les plus grands savent ménager au centre d'un western, d'un policier, d'une comédie, où le bref regard sur soi-même du héros abolit soudain le genre (et surtout à ces deux confessions de Bergman et Anne Baxter, ces deux longs retours sur soi des héroïnes qui sont le centre exact et le noyau

d'*Under Capricorn* et *I Confess*). Où veux-je en venir ? à ceci : rien ne marque mieux chez Rossellini le grand cinéaste que ces larges accords que sont au milieu de ses films tous les plans de *regards ;* que ce soient ceux du jeune garçon sur les ruines de Berlin, ceux de Magnani sur la montagne du *Miracle,* ceux de Bergman sur la banlieue romaine, sur l'île de Stromboli, sur toute l'Italie enfin ; (et chaque fois les deux plans, celui de la femme qui regarde, puis son regard ; et parfois, les deux confondus) ; une note haute est brusquement atteinte, qu'il n'est plus que de tenir par d'infimes modulations et de perpétuels retours à la dominante ; (connaissez-vous la *Cantate* 1952 de Strawinsky ?) ; ainsi les strophes successives des *Fioretti* s'enchaînent sur la basse (déchiffrable) de la charité. — Ou c'est au cœur du film ce moment où les personnages vivent sur leur fond, et se cherchent sans succès visible ; ce vertige de soi qui les saisit, comme au centre de la symphonie la propre délectation par soi-même de la note fondamentale ; d'où vient la grandeur de *Rome ville ouverte,* de *Païsa,* sinon de ce brusque repos des êtres, de ces essais immobiles face à face de l'impossible fraternité ; de cette lassitude soudaine qui les paralyse une seconde au sein même de l'action. La solitude de Bergman est au centre de *Stromboli* comme d'*Europe* 51 : elle tourne vainement, sans progrès apparent ; elle avance cependant sans le savoir, par l'usure même de l'ennui et du temps, qui ne pourront résister à un effort si prolongé, un retour si obstiné sur sa déchéance, une lassitude si peu lasse, si active, si impatiente, et qui finira bien par vaincre ce mur d'inertie et d'abandon, cet exil du vrai royaume.

14. — L'œuvre de Rossellini « n'est pas gaie » ; elle est même profondément sérieuse et se refuse totalement à la comédie ; et j'imagine que Rossellini condamnerait le rire avec la même catholique virulence que Baudelaire ; (et le catholicisme non plus n'est pas gai, malgré les bons apôtres. — *Dov'e la liberta* doit être, de ce point de vue, bien curieux à voir). Que dit-il inlassablement ? que les êtres sont seuls, et d'une solitude irréductible ; que nous n'avons d'autrui qu'une ignorance totale, sauf miracle ou sainteté ; que seule la vie en Dieu, en son amour et en ses sacrements, seule la communion des saints peuvent nous permettre de rencontrer, de connaître, de posséder un autre être que soi seul ; et que l'on ne se connaît et possède soi-même qu'en Dieu. A travers tous ces films, les destinées humaines tracent des courbes séparées, qui ne se croisent que par accident ; face à face hommes et femmes s'enferment en eux-mêmes et poursuivent leur monologue obsessionnel ; relation de « l'univers concentrationnaire » des hommes sans Dieu.

Mais Rossellini n'est pas seulement chrétien, mais *catholique ;* c'est-à-dire charnel jusqu'au scandale ; on se souvient de celui du *Miracle ;* mais le catholicisme est par vocation une religion scandaleuse ; que *notre corps* aussi participe au mystère divin, à l'image de celui du Christ, voilà qui n'est pas du goût de tout le monde, et il y a décidément dans ce culte, qui fait de la présence charnelle l'un de ses dogmes, un sens concret, pesant, quasi sensuel, de la matière et de la chair, qui répugne fort aux purs esprits : leur « évolution intellectuelle » ne leur permet plus de participer à d'aussi grossiers mystères. Et puis le protestantisme est davantage à la mode, particulièrement chez les sceptiques et les libertins ; voilà une religion plus intellectuelle, un peu abstraite, qui vous pose aussitôt son homme ; les ascendances huguenotes dorent un blason à coup sûr. — Je ne suis pas près d'oublier avec quelles mines dégoûtées certains parlaient il n'y a pas si longtemps des pleurs et des reniflements de Bergman dans *Stromboli.* Et il faut le reconnaître, cela va (Rossellini va souvent) jusqu'aux limites de ce que l'on peut soutenir, de ce qui est décemment admissible, jusqu'au bord de l'impudeur. La direction de Bergman y est toute conjugale, et se fonde sur la connaissance intime de l'actrice moins que de la femme ; disons aussi que notre petit monde du cinéma admet mal une telle idée de l'amour, qui n'a rien là de fou ni de joyeux, une conception si sérieuse et véritablement charnelle (ne craignons pas de répéter ce mot) d'un sentiment que se disputent plutôt aujourd'hui l'angélisme et l'érotisme, quand ils ne font pas ménage ensemble ; et nos Dolmancé de s'offusquer de sa représentation (ou même seulement de son image en filigrane, à travers le visage de l'épouse soumise), comme de quelque obscénité tout étrangère à leurs plaisantes, légères — et si modernes — foucades.



George Sanders et Ingrid Bergman dans la scène finale de *Voyage en Italie.*

15. — Brisons là ; mais comprenez-vous maintenant ce qu'est cette liberté : celle de l'âme fervente, au sein de la providence et de la grâce, qui jamais ne l'abandonnent dans ses tribulations, la sauvent des périls et des erreurs et font tourner toute *épreuve* à sa gloire. Rossellini a l'œil d'un moderne, mais aussi l'esprit ; il est le plus moderne de nous tous ; c'est toujours le catholicisme qui est ce qu'il y a de plus moderne.

Vous êtes las de me lire ; je commence à l'être de vous écrire, ma main du moins se lasse ; car j'aurais voulu vous dire bien des choses encore. Une suffira : la nouveauté saisissante du jeu, qui est ici comme éteint, tué au fur et à mesure par une exigence plus haute ; tous les gestes, les élans, tous les flamboiements doivent céder à cette contrainte intime qui les oblige à s'effacer et s'écouler dans la même humilité hâtive, comme pressée d'aller au terme et d'en finir. Cette façon de vider les acteurs doit les révolter souvent, mais il est un temps pour les écouter, et un autre pour les faire taire. Si vous voulez mon opinion, je crois que tel est le vrai jeu du cinéma de demain. Comme nous avons aimé pourtant la comédie américaine, et tant de petits films dont le charme était presque tout dans l'invention jaillissante des mouvements et des attitudes, les trouvailles spontanées d'un acteur, les moues gentilles, les plissements de paupière d'une actrice preste et plaisante ; qu'une des fins du cinéma soit cette recherche délicieuse du geste, cela qui était vrai hier, qui l'était encore il y a deux minutes, ne l'est peut-être plus depuis ce film ; il y a là une absence de recherche supérieure à toute réussite, il y a un abandon plus beau que tout élan, un dénuement inspiré plus haut que la plus éblouissante performance de toute diva. Cette allure lasse, cette habitude si profonde de tous les gestes que le corps ne les exalte plus, mais les retient et les garde en soi, voilà le seul jeu que nous pourrons goûter de longtemps ; après cette âcre saveur, toute gentillesse n'est plus que fade et sans mémoire.

16. — Par l'apparition de *Voyage en Italie*, tous les films ont soudain vieilli de dix ans ; rien de plus impitoyable que la jeunesse, que cette intrusion catégorique du cinéma moderne, où nous pouvons enfin reconnaître ce que nous

attendions confusément. N'en déplaise aux esprits chagrins, c'est *cela* qui les choque ou les importune, qui a raison aujourd'hui, c'est cela qui est vrai en 1955. Voilà notre cinéma, à nous qui nous apprêtons à notre tour à faire des films (vous l'ai-je dit, c'est pour bientôt peut-être) ; j'y ai fait déjà pour débuter une allusion qui vous a intrigué : *y aurait-il une école Rossellini ? et quels seraient ses dogmes ?* — Je ne sais si école il y a, mais je sais ce qu'il y faut : il s'agit d'abord de s'entendre sur le sens du mot *réalisme*, qui n'est pas une technique de scénario, un peu simple, ni un style de mise en scène, mais un état d'esprit : *que la ligne droite est le plus court chemin d'un point à un autre ;* (jugez à cette aune vos de Sica, Lattuada, Visconti). Deuxième point : foin des sceptiques, des lucides, des circonspects ; l'ironie et le sarcasme ont fait leur temps ; il s'agit enfin d'aimer assez fort le cinéma pour ne pas goûter beaucoup ce qu'on appelle aujourd'hui de ce nom, et pour en vouloir donner une idée un peu plus exigante. Vous le voyez, cela ne fait pas un programme, mais peut suffire à vous donner le cœur d'agir.

Voilà une bien longue lettre. Il faut excuser les solitaires ; ce qu'ils écrivent ressemble aux lettres d'amour qui se sont trompées d'adresse. Et puis je crois qu'il n'est pas aujourd'hui de sujet plus pressant.

Un mot encore : j'ai commencé avec une phrase de Péguy ; en voici une autre que je vous offre pour conclure : « *Le kantisme a les mains pures* (Kant et Luther, et toi aussi, Jansen, donnez-vous la main), *mais il n'a pas de mains.* »

Croyez que je suis toujours votre dévoué

Jacques RIVETTE.



Roberto Rossellini dirige Ingrid Bergman dans *Voyage en Italie.*

JACQUES AUDIBERTI

BILLET VII

Greta

Les sillons du visage ruissellent de vide. Les deux verres fumés reflètent le néant des voyages sans but. Au bras pend une gibecière pleine d'un débarras saugrenu. Le manteau de voyage est une robe de chambre à ceinturon, le chapeau de feutre un éteignoir sombre et mou. La statue corporelle tout entière sert de piédestal à ce chapeau.

Cette grisâtre merveille de la psychanalyse absolue, cette héroïne condamnée à se briser elle-même sans amour en même temps que la poussière des années, c'est l'ancienne reine du cinéma telle que nous la montre une récente photographie.

L'abdication eut lieu en 1654. Toute la cour pleurait. Lewis Stone tremblait dans sa barbe blanche postiche. La souveraine se démettait du sceptre et du globe. Ses longues mains de fée, de neige, de lumière et de tout ce qu'on voudra sur cet air-là se portaient à sa tête, enlevaient la couronne. Vainement retenue et caressée, au passage, par ses sujets, l'ancienne commise rayon drapeaux des grands magasins Bergstroen, de Stockholm, alla retrouver John Gilbert. Il l'attendait couché sur le pont d'un navire à voiles. Touché à mort par l'épée du comte Magnus il agonisait de profil, le sourire intact sur des dents à la Douglas Fairbanks. Nous ne devions plus jamais le revoir. Elle, allégorie d'un mystère cantonné sans issue dans le visage d'une femme supposée impénétrable, elle se posait à la proue du navire.

A travers l'infini musical où finissent les films elle commençait ce tourisme hagard et disparate où, réellement, Christine de Suède, trente-cinq ans durant, sous des chapeaux masculins de plus en plus affreux, errante de



Greta Garbo dans *La Reine Christine.*

contrée en contrée et d'une religion à l'autre, poursuivit le mirage d'un accomplissement total.

Après cette *Reine Christine*, de Rouben Mamoulian (1933) que, ces jours-ci, nous avons revue, Greta Garbo tourna de nouveau. Elle n'avait que vingt-sept ans, à peu près l'âge de Christine quand celle-ci, de son propre mouvement, déserta le pouvoir au profit du cousin Gustave-Adolphe, éberlué.

Il nous fallait noter la curieuse similitude de ces deux célèbres trajectoires féminines scandinaves confondues dans le film de Mamoulian. Similitude de surface, en tout cas. Pour le fond, nous en savons davantage sur la souveraine que sur l'actrice. Le tempérament dévorait Christine de Suède, qui s'en est ouverte dans ses mémoires, car elle écrivait. D'esprit, d'ailleurs, elle était forcenée. Elle drainait vers elle, à Stockholm, au palais, tous les grands hommes qu'elle pouvait. Descartes, qu'elle souhaitait debout chaque matin à six heures, en mourut, en février, mois fatal.

Sagace, efficace, régnant sur un grand pays, elle n'a de cesse qu'elle ait fait la révolution. Sans doute admet-elle la royauté comme formule mais non comme besogne quand c'est elle le roi. Elle n'a qu'une idée fixe, la liberté, la sienne, quitte, une fois libre, libre comme l'air, à languir en secret

vers le trône perdu. La seconde partie de sa vie, la plus longue, se passe à fournir à la première une contradiction laborieuse, dramatique parfois.

Comme la plupart des films historiques américains de cette époque, le film de Mamoulian frappe par un mélange de précision archéologique minutieuse et de pusillanimité devant le trait vraiment vivant. Drôle, pourtant, la courte scène où John Gilbert partage, à l'auberge, le lit d'un jeune voyageur dont il ne sait pas encore qu'il est une femme travestie, se déshabille un peu rêveur et colle, au hasard, dans la chambre, typique désordre latin ! ses éperons, sa flamberge et, pour un peu, ses moustaches d'ambassadeur espagnol.

Le film a l'air d'un film muet que l'on se serait arrangé pour faire parler.

Joan

Joan Crawford a deux ans de moins que Greta Garbo. Donc quarante-huit ans. Ses prunelles énormes et ses lèvres carrées rappellent les glaces



Joan Crawford dans *Johny Guitare.*

à facettes et les trappes des boutiques cynégétiques. Que de fois, que de fois nous les avons vues fonctionner, déjà du temps du muet, et puis tout au long de ce grand âge classique du cinéma, dont nous sommes peut-être sur le point de sortir.

Elle m'amuse un peu, et m'attriste, la hauteur dégoûtée de certains critiques, probablement dans leur fleur, à l'encontre de Joan Crawford, à propos de son dernier film *Johny Guitar*. Ils l'appellent « cette dame », afin de marquer leur réprobation devant le mauvais goût de qui s'encombre d'un nombre d'ans excessif. Il est si simple de n'en avoir que vingt, ou trente, à la rigueur. Mais quarante-huit !

Je me garderai bien de rappeler ces titres, *Pluie*, *L'Ensorceleuse*, *L'Inconnue du palace*, tant d'autres, qu'elle illustrait en imperméable, ou la cuisse un rien nue, ou dans le velours des robes du soir. Leur forte résonance oubliée prouve que la quarante-huitarde n'est pas née de ce matin.

Mais, dans *Johny Guitar*, je ne vois pas ce qu'on peut lui reprocher. Qu'elle centre tout sur l'infatigable bouche carrée, qu'elle mette trop de zèle à faire valoir la minceur de sa taille grâce à des ceinturons ajustés à l'extrême, qu'elle se tienne aussi droite que Paul Reynaud, cette tension conservatrice peut aussi bien être imputée au personnage interprété, la tenancière de la maison de jeux, qu'à l'interprète elle-même en sa réalité personnelle.

Ce film de l'Ouest, parodique et de plain-pied, où celle qui brilla dans *Mildred Pierce* et dans *La Fin de Madame Cheyney* a pour partenaire non plus Clark Gable ou Franchot Tone, mais le gigantesque Sterling Hayden, dont nous commençons à bien connaître la peau roussâtre, nous promène, pour notre agrément, boulevard du Crépuscule, dans la partie où les plaques indicatrices ne sont pas encore posées.

Deux gags sont bons. Primo, quand Sterling Hayden, pour se retenir de tirer sans toutefois se dessaisir de son revolver, se le renvoie d'une main dans l'autre, comme on fait d'un marron trop chaud. Ensuite, quand Joan Crawford, à cheval, avec, toujours, sa bouche carrée, va être pendue aux traverses d'un pont et que Sterling Hayden, là-haut, coupe la corde, si bien que « cette dame » poursuivie par le galop des justiciers, démarre dans les pétarades, vers de nouveaux exploits.

Audrey

Troisième femme.

Audrey Hepburn.

A ne pas confondre avec Katarine Hepburn.

Son charmant mufle celtique, à la fois rond et carré, ornait, avec la plus savoureuse pertinence, la couverture de notre numéro sur l'amour. Est-on toujours devant l'humanité ? Ou en présence de quelque espèce étrangère,

jeunesse, algue, fourmi, chevelure pareille à une pelote de cils, qu'il faudrait être milliardaire pour apprivoiser, si l'on était quinquagénaire d'autre part.

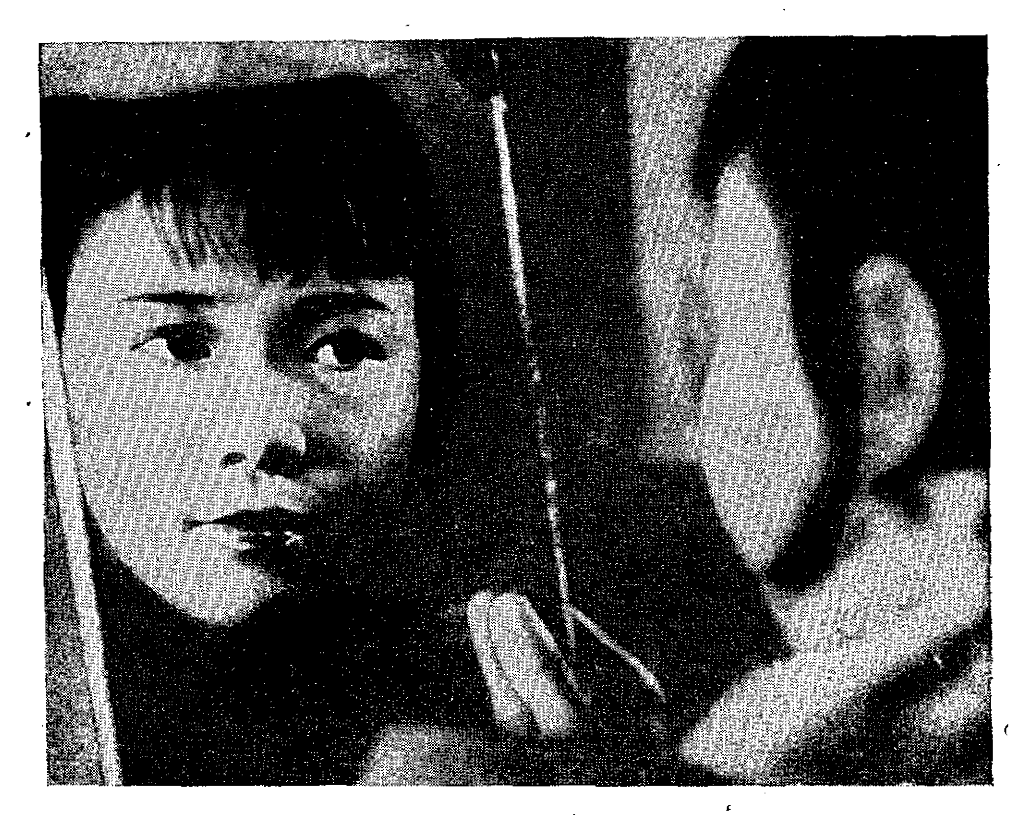
J'avoue mon regret que, dans *Sabrina*, ce rôle d'Arnolphe boursier échût à Humphrey Bogart. Sa composition passive et résignée me gâte un peu, dans le souvenir, la sale gueule enrouée du mauvais coucheur du *Trésor de la Sierra Madre*. En outre, le film de Billy Wilder ne se situe avec précision ni dans le figuratif plausible ni dans le surréalisme léger de l'opérette mondaine. Le tendre rampement animal d'Audrey Hepburn ne suffit pas à créer le sortilège cinématographique.

Avouerai-je que, comme inquiet, je me suis précipité, pour le retrouver, dans le premier cinéma venu, boulevard des Italiens. On donnait *Je dois tuer* (Frank Sinatra et Sterling Hayden, qui surgit de tous les côtés). Encore un coup, l'écran m'a eu, mais à la limite de la foi perdue.

Jacques AUDIBERTI.



Audrey Hepburn dans *Sabrina*.



Filles de Chine.

LE CINÉMA CHINOIS

par Georges Sadoul

Pour un profane qui fréquente en amateur, mais sans réelles connaissances, quelques expositions orientales, et les salles du Musée Guimet, l'art chinois frappe par sa cohérence, sa pérennité dans la multiplicité et la diversité. Elles restent hypothétiques, les premières peintures, œuvres de Cheo Hang, au XXVIII[e] siècle avant notre ère, contemporaines des premières dynasties égyptiennes, des statues de Goudéa, et des *menhirs bretons. Mais cette* urne triple, pareille aux mamelles d'une chèvre, adorablement modelée avant la fondation de Rome et de Carthage, au temps de la guerre de Troie, est unie à travers trois millénaires sans aucune solution de continuité, aux estampes contemporaines montrant la dépossession des feodaux, et *surtout aux films chinois qui*, depuis 1950, décrivent les luttes contre les occupants japonais.

Le studio Misr peut s'élever aux pieds des Pyramides, il y a peu de rapports entre Amenophis IV et le chanteur de charme Badr El Lama. Ne nous moquons pas trop de *Fabiola* ou de la future nouvelle *Cabiria*. Nous aurions bonne mine à mettre en scène, pour le cinéma, *Vercingétorix* ou *Clovis*. En Egypte ou en Grèce, en Italie ou en France il y a entre la nouvelle culture et l'ancienne un point de rupture. Apparemment (pour un « barbare blanc ») ce point de rupture n'existe pas en Chine, où chaque photographie perpétue dans chaque film la tradition des plus anciennes peintures sur soie, et des feuilles de papier estampées sur les bas-reliefs des antiques pierres tombales.

Mais si l'on veut parler du cinéma chinois, il faut aussi parler de la base matérielle sur laquelle reposa, trente ans durant, son industrie du film. En 1946, il y avait dans tout l'ancien Empire du Milieu 300 cinémas (au plus) pour 5 à 600 millions d'hommes. Chiffres pratiquement égaux à ceux de 1925, où pourtant les appareils et les salles de projection étaient en meilleur état qu'après une guerre de huit ans contre les Japonais (1937-1945).

300 cinémas cela revient à dire moins de salles que n'en contient la seule ville de Paris (370), alors que la population chinoise est quinze fois supérieure à celle de la France; elle possédait la plus vieille culture du monde, mais elle était en 1945 illettrée à plus de 90 %. Si dans ces 300 cinémas chaque Chinois avait pris sa place à son tour, il lui aurait fallu attendre toute une vie, toute une moyenne de vie asiatique, vingt-cinq ou trente ans, pour pouvoir accéder à ce qu'on appelle dans tout l'Extrême-Orient, des *ombres électriques*... Cette très faible base économique du cinéma était en 1945 une règle, bien plus qu'une exception dans les mondes jaune, noir ou rouge. Malgré cela un grand cinéma chinois avait déjà pu commencer à naître.

Qui fouille dans son passé n'arrive guère à ramener dans ses filets que bribes, ou anecdotes. Un historien madrilène glorifie un Espagnol, nommé Ramos, qui fut le premier, vers 1902, à montrer des films à Shanghaï. Cet ancien combattant de la guerre des Philippines s'enrichit dans son commerce, et filma, dès 1904, une pantomime chinoise, *La légende de San Ha*. En 1908, on filma l'enterrement de l'impératrice douairière — qui devait marquer la fin d'un régime féodal trois fois millénaire. Mais le premier ministre du dernier empereur fit interdire la projection en Chine de ce spectacle diabolique... Jusqu'à la révolution et à Sun Yat Sen, le cinéma ne put donc sortir des concessions internationales...

Puis, entre 1912 et 1930, les salles se développèrent tant bien que mal, tandis que des petits studios s'ouvraient à Pékin, Shanghaï et Hong-Kong. A la fin du muet, on présentait



La victoire du peuple chinois. (Coproduction U.R.S.S.-Chine populaire.)

à Paris *La Rose de Pu Chui*, mis en scène par Y.S. Lee, qui fut accueilli avec une attention polie, comme une bizarre curiosité exotique. Il fallut attendre dix ans encore et le déclenchement de la guerre en Chine pour voir, à la Mutualité, au cours d'une soirée que présidaient le professeur Langevin et l'ambassadeur Wellington Koo, *La grande muraille*, dont le titre chinois était *Luttons jusqu'à la mort*.

On y voyait une paisible famille vivre dans la banlieue de Shanghaï. Brusquement, un jour de l'été 1937, les Japonais attaquaient la ville. Le père partait rejoindre son poste de combat (où il se faisait tuer), les troupes nippones assassinaient enfants et vieillards et violentaient les femmes, avant de les égorger. Le film était coupé de vues prises dans les actualités des bombardements avec cadavres, et mères chinoises pleurant leurs enfants morts. Réalités épouvantables, avec lesquelles alternaient de trop réelles atrocités reconstituées en studio : nourrissons embrochés à la baïonnette, femmes enterrées vives, le visage piétiné par les talons des officiers nippons... Le film était maladroit, presque naïf, mais empreint d'une grandeur sauvage. Il était un cri de révolte et d'horreur contre les malheurs qui commençaient alors à s'abattre sur la Chine, et qui étaient contés dans un style véhément, avec une étrange cadence dans le montage, proche de la singulière musique chinoise...

Au moment où se déchaînait l'agression japonaise décrite par *La grande muraille*, la Chine possédait une production relativement importante, et plusieurs studios à Pékin, Shanghaï, Nankin, Canton et dans la colonie anglaise de Hong-Kong. Le parlant avait facilité l'essor de la production dans un pays qui parle pourtant 400 langages ou dialectes. On ne comprenait pas toujours à Hankéou les films réalisés à Canton, en langue cantonaise, ni à Pékin les films de Shanghaï. Le développement du cinéma restait limité aux grandes villes où l'exploitation était dominée par les circuits Lokan et Loh Ming Ju. Le richissime Lokan possédait 40 salles à Shanghaï et dans la Chine centrale. Loh Ming Ju, frère d'un ministre des Affaires étrangères du Kuo Min Tang, trustait toutes les salles de Pékin et de Tien-Tsin dans sa *North China Amusement* Co. Ces gros circuits étaient devenus producteurs.

Après 1936, et pendant dix ans, la Chine allait se trouver coupée en diverses régions, possédant des régimes antagonistes. Dès 1931, les Japonais avaient occupé la Mandchourie, et proclamé leur colonie « Etat indépendant », gouverné par un empereur fantoche. Pour exploiter les immenses richesses naturelles du pays, les *Zaïbatsus* nippons (1) y avaient édifié une puissante industrie lourde, et fondé à Tchang-Toung, près de Moukden, de puissants studios, conçus comme une base continentale destinée à aider un jour le gouvernement de tout l'Extrême-Orient asiatique. La production s'intensifia bientôt à Tchang-Toung, où l'on sembla surtout réaliser des films dans un style très commercial, équivalent pour l'Orient aux productions de série d'Hollywood ou de Berlin. Tels furent par exemple vers 1940 *L'express de la lune de miel* ou *La chanson de l'orchidée blanche*.

En 1938, quand ils eurent occupé la côte Pacifique et presque toutes les grandes villes chinoises, les Japonais, reprenant leurs méthodes mandchouriennes, installèrent à Nankin une « république » que présida Wang Tching Weï, ancien leader du Kuo Min Tang. Sous l' « autorité » de ce fantoche toutes les salles existant en Chine occupée furent constituées en un seul circuit, qui devint le fief des *Zaïbatsus* nippons. En même temps les studios de Nankin, Shanghaï, Pékin, devenaient des filiales de Tokio ou des studios japonais de Tchang-Toung. Mais, durant les huit années qu'ils occupèrent une partie de la Chine, les militaristes nippons se soucièrent très peu de développer le cinéma dans un pays qu'ils traitaient en colonie bonne à rançonner. Après le départ des occupants, les Chinois trouvèrent la plupart de leurs studios et de leurs salles pillés, privés de tout équipement, ou en ruines. La Chine de 1945 possédait ainsi moins de salles qu'en 1925, et dans les cinémas qui pouvaient encore fonctionner, les projecteurs et les appareillages sonores étaient à bout de souffle.

Devant l'invasion nippone un grand nombre de cinéastes et d'acteurs avaient fui Shanghaï, Pékin ou Nankin pour se réfugier soit dans les capitales successives du Kuo Min Tang, soit dans les régions du Nord, contrôlées par la VIIIe armée de Mao Tsé Toung, et dont la capitale était Yen-Nan. A la veille de l'agression japonaise, un pacte d'unité d'action était intervenu entre Tchang Kaï Chek et les communistes chinois, qui devait durer jusqu'en 1940.

Au début des hostilités le Kuo Min Tang, qui avait créé vers 1935 à Nankin les studios du Lac du Lotus, évacua leurs installations et leur personnel à Hankéou, où se groupèrent aussi des réfugiés de Canton et Shanghaï. *La grande muraille* fut ainsi réalisée à Hankéou,

---

*(1) **Zaïbatsu** désigne en japonais les cartels et monopoles qui dominent l'économie nippone. Les **Zaïbatsus** Mitsuï et Mitsubishi contrôlent au Japon, on le sait, plus de 50 % des banques, industries lourdes, journaux, etc.*

ainsi que plusieurs autres mises en scène, telles que *Défendez notre pays*, dirigé par Tun Goh Sin (1). Mais Hankéou fut bientôt menacé, et les services cinématographiques du Kuo Min Tang repliés dans le Sud-Ouest du pays, à Tchoung King, qui devait être sept ans durant la capitale de Tchang Kaï Chek.

Ce fut en coopération avec le gouvernement de Tchoung King que furent réalisés en 1938-1939 deux grands documentaires consacrés à la résistance contre les agresseurs nippons : *Chine*, du fameux opérateur documentariste soviétique Karmen, et *400 millions*, de Joris Ivens. Ce dernier film fut au début de 1939 terminé et monté à Hollywood, pour être ensuite présenté (notamment) à Paris, en juillet 1939, dans une version parlant américain, où l'acteur Frédéric March lisait un commentaire du scénariste Dudley Nichols. John Ferno avait été l'opérateur d'Ivens.

Le film commençait par un dramatique montage d'actualités, montrant le bombardement des grandes villes chinoises par les avions japonais. Puis un hommage était rendu à la Chine pacifique, mère de la culture. Dans des paysages aussi profondément civilisés que la Toscane ou la Bourgogne, se dressaient des statues de pierre, proches parentes des sculptures qu'on voit à Delphes, ou à Chartres. Dans les rizières que dominent des pyramides aussi vieilles qu'en Egypte ou au Mexique, les paysans travaillaient sous leur large chapeau de paille.

Après ces vues de guerre et de paix, Joris Ivens passait aux centres de la résistance : les masses entouraient Mao Tsé Toung, la VIII[e] armée, ce noyau d'acier, Mme Tchang Kai Chek donnant une conférence de presse autour d'une tasse de thé. Le film se terminait par un important reportage filmé au cours de batailles livrées contre les troupes japonaises.

---

(1) Nous devons ces renseignements et plusieurs autres à un article de Jean Keim (Ecran Français, 24 décembre 1946).



Filles de Chine.

Cependant la production s'organisait à Tchoung King. Le Kuo Min Tang y avait créé deux grands monopoles d'Etat. La *Chine Motion Picture Corporation* contrôlait toute l'exploitation, soit les 112 salles qui se trouvaient dans les régions non occupées. La *Central Film Studio* monopolisait la production des mises en scène et des documentaires. Tchoung King n'était plus relié au reste du monde (voie aérienne mise à part) que par la route de Birmanie. Il parvint par ce chemin une aide américaine officieuse mais substantielle en pellicule vierge, caméras, techniciens, etc. Des studios avaient été improvisés dans une ville surpeuplée, sans eau et sans beaucoup d'électricité, perchée au sommet d'une falaise escarpée. Entre 1938 et 1942 on devait y mettre en scène notamment *La lumière de l'Asie Orientale*, de Fei Kue Kong, interprété par des prisonniers japonais et stigmatisant le militarisme nippon, *Fils de Chine*, *Des ailes pour la Chine*, *L'appel de la patrie* (réalisé par Wei Min Szto), *Les bons maris* (par Tung Shan Shih), etc. Ces films exaltèrent les combats des armées régulières, ou des guérillas. *Le paradis du diable* (réalisation Chu Sheng Tsaï) montra la lutte clandestine de la résistance chinoise dans Shanghaï occupée. Une grande expédition fut envoyée en Mongolie intérieure, où Yu Wei Yun dirigea *Par-dessus les frontières*, avec la vedette Lily Lee comme principale interprète, un film dont le sujet fut l'union des peuples Mongol et Chinois contre les envahisseurs japonais.

Après Pearl Harbour, l'aide cinématographique accordée par les Etats-Unis à Tchang Kai Chek devint d'officieuse, officielle. Mais dans le courant de 1942 les Japonais, parvenant en Birmanie, coupaient la route de Mandalay, et toutes les relations de Tchoung King, par voie de terre, avec le reste du monde. Privée de pellicule vierge, la production du Kuo Min Tang tomba presque à néant vers 1944 et se réduisit après 1942 à quelques documentaires.

Le journaliste américain Harrison Foreman qui réussit en 1944 à visiter Tchoung King, notait alors (1) : « *C'était une bien curieuse anomalie. La Chine se battait pour vivre contre le blocus japonais. Cependant un demi-million d'hommes, les meilleures troupes de la Chine, étaient employés à bloquer leurs compatriotes, les Chinois communistes du Nord...*

A la fin de 1939 (1), en effet, Tchang Kai Chek, rompant son unité d'action avec Mao Tsé Toung, avait entrepris une longue série de campagnes militaires contre les régions de Yen-Nan, où se trouvaient les armées populaires, tandis que le Kuo Min Tang opérait une purge anti-rouge dans les régions qu'il contrôlait. Beaucoup de cinéastes chinois, qui se savaient suspectés, réussirent alors à rejoindre Yen-Nan.

La capitale de Mao Tsé Toung était encore plus primitive que Tchoung King. La ville avait été rasée par les bombardements japonais. Le gouvernement, la population, les industries vivaient dans des cavernes profondément creusées dans les falaises, ou dans des cabanes proches des refuges. Ce fut dans une de ces cahutes que Mao Tsé Toung reçut Harrison Foreman, qui nota alors :

« *Sa jolie jeune femme l'accompagnait. Elle n'est autre que Lan Ping, une artiste de cinéma bien connue à Shanghaï... En 1937 elle se rendit à Yen-Nan, pour y travailler à l'Académie d'Art Lu-Hsun. L'intérêt que Mao porte au théâtre le rapprocha d'elle. Ils se marièrent sans bruit au début de 1939.* »

Par delà l'anecdote, ce fait avait une signification plus générale. Mao Tsé Toung, passionné de toutes les formes d'art, avait organisé dès 1930 des groupes culturels auprès des unités de la VIII[e] armée, qui apprirent aux paysans chinois à lire ou à écrire, éditèrent des journaux, des contes, des romans, des estampes, formèrent des troupes théâtrales, organisèrent des expositions de peinture et de sculpture, etc.

A partir de 1938, ces groupes culturels fondèrent des unités cinématographiques. Ces unités furent équipées en caméras et en pellicule grâce au matériel pris aux troupes japonaises, apporté par les cinéastes réfugiés ou parvenant de Shanghaï ou Moukden par les voies souterraines de la résistance. Un laboratoire de tirage et de montage fut organisé dans les caves de Yen-Nan. Il devait être bien rudimentaire. Ces régions étaient au début de la guerre à peine plus évoluées que la France mérovingienne. Pour fabriquer de l'électricité, quand l'essence

---

(1) Harrison Foreman : **Ce que j'ai vu en Chine rouge** Traduction Sabine Bernard Derosne, Paris 1946.

(1) Exactement à la même époque à Hollywood, les auteurs et cinéastes qui avaient facilité la réalisation du film **400 Millions** se trouvaient mis en cause par la Commission des Activités non Américaines (alors appelée Comité DIES).



La Fille aux cheveux blancs.

manquait pour alimenter quelques moteurs récupérés sur des camions hors d'usage, il fallait recourir à une roue de bois que faisait tourner une cascade. Ailleurs, pour produire une force motrice, des buffles tournaient en rond...

Ainsi, dans des conditions bien plus difficiles que celles des maquis français, naquit en 1939 le cinéma de la Chine populaire qui devait, à partir de 1950, apporter brusquement une série d'extraordinaires révélations (1).

A Carlsbad (depuis 1918 Karlovy Vary), la grande salle blanc et or de l'ex-hôtel Pupp est un si parfait spécimen du style François-Joseph, qu'on dirait un décor destiné à Stroheim pour une nouvelle version de *Symphonie nuptiale*. Le cuivre des lustres se déroule en volutes rococo. Une fresque monumentale montre le génie des eaux accueillant souverains et duchesses en manches à gigot. Dans des niches de marbre des barbus sont statufiés, en bustes trois fois grandeur nature, montés sur piédouche.

Dans cette salle de crème fouettée, un soir de juillet 1950, six Chinois en vareuse grise montèrent sur la scène pour nous parler longuement une langue gutturale et nasillarde. Nous avons applaudi poliment ce discours, dont le sens ne nous échappait pas moins que sa traduction en langue tchèque. Puis, les six Chinois, souriant avec une courtoisie modeste, reçurent de pleines brassées de fleurs, offertes par des pionniers en cravate rouge. Ils quittèrent ensuite la scène, et la représentation commença.

---

(1) Il va de soi que durant la période où le Yen Nan était attaqué à la fois par le gros des forces nippones et les meilleures armées de Tchang Kaï Chek, la production se borna à quelques actualités, et très courts documentaires. Le premier film fut : **Yen Nan et la VIIIe Armée** (1939). Vinrent ensuite (1940-1945) : **Les premiers congrès des Conseils révolutionnaires, Un glorieux anniversaire, L'exposition industrielle des régions frontalières,** etc.



Chou Chuan et Shu Shih dans *Ville Interdite.*

Quatre films chinois mis en scène — et plusieurs documentaires de long métrage — furent présentés cette année-là au Festival de Karlovy Vary. Nous avions commencé à les regarder avec l'attention polie qu'il faut réserver à des hôtes venus de très loin pour vous rencontrer. Mais bientôt cette attention devint enthousiasme. Le demi-siècle à sa charnière nous apportait une révélation aux conséquences incalculables. L'Extrême-Orient, jusque là pour l'Europe, nébuleux cinématographique confus et incompréhensible, s'affirmait avec une puissance qui égalait la Chine aux pays révélés depuis la guerre : l'Italie néo-réaliste ou le Mexique, lors de la découverte *à Cannes* de *Maria Candelaria.* Mais l'apport mexicain, nous en mesurions depuis longtemps les limites. Nous commençons à peine, en 1954, à discerner les contours de l'immense acquis du cinéma chinois, qui se caractérise par une extraordinaire variété de tempéraments et de styles.

Cette production d'exceptionnelle qualité est totalement inconnue en France. La Chine n'a pas participé aux Festivals de Cannes et de Venise parce que, pour les diplomates, ce pays de 450 millions d'habitants était, jusqu'en 1954, rayé de la carte du monde, au profit de l'Ile de Taï Wan ou Formose, moins peuplée que la Belgique. Formose possède pourtant 185 cinémas, qui vendraient chaque année 10 millions de billets. Mais 70 % de leurs programmes proviennent d'Hollywood, le reste étant surtout fourni par l'Allemagne occidentale, l'Italie, la Grande-Bretagne et la France (1). L'étranger monopolisant ainsi les programmes, la production de Formose s'est bornée, depuis cinq ans qu'y est installé le Maréchal Tchang Kai Chek et les débris de ses armées, à quelques mises en scène. La production chinoise de San Francisco est certainement plus active, puisque les studios de « China Town » mettent en scène, chaque *année*, une dizaine de grands films en couleurs et parlants, qui sont tous réalisés en 16 millimètres à l'intention des colonies chinoises des Etats-Unis et de divers pays d'Extrême-Orient.

Il existe aussi une forte production chinoise à Hong Kong, puisqu'en 1950 les studios de cette colonie anglaise ont mis en scène 70 grands films, ainsi que des dessins animés et des films de marionnettes. Cette production est exportée principalement en Malaisie, à Formose,

(1) Renseignements fournis par les rapports de l'U.N.E.S.C.O., **Presse, Film, Radio** (Tome V, 1951, p. 340). **Le Film Français** (janvier 1954) a donné la liste des films français récemment achetés en France par Formose, pour un prix très modique : **Adorables créatures, Les amants de Tolède, Belles de nuit, Les compagnes de la nuit, La danseuse nue, L'ennemi public n° 1, Femmes de Paris, Lucrèce Borgia, Plaisirs de Paris, Rires de Paris, Une fille dans le soleil.** Le dénominateur commun entre ces films de qualité très diverse est qu'on y voit une femme nue.

au Thaïland, au Viet Nam, aux Etats-Unis, en Amérique du Sud et même en France, puisque les deux seuls films chinois que nous ayons pu voir depuis la guerre, *Le mari enfant* et *La ville interdite* provenaient de Hong Kong. Le principal marché pour les huit studios et les deux ou trois douzaines de producteurs existant dans cette colonie anglaise, est constitué par les circuits de salles possédés en Extrême-Orient par de riches commerçants chinois. En Malaisie, en Birmanie, en Indochine, et surtout en Indonésie, le cinéma est pour une large part une industrie chinoise.

Depuis 1950, il semble que les producteurs de Hong Kong constatant qu'une partie seulement de leurs films avaient accès dans la Chine proprement dite, aient fortement diminué le nombre de leurs mises en scène. Et certains d'entre eux ont même quitté la ville pour aller s'établir à Singapour, cette autre colonie britannique se trouvant située au centre de leur véritable marché. Hong Kong ne reprendra donc jamais, vraisemblablement, la place éminente qu'elle occupa, après 1945, dans la production en langue chinoise, et qu'elle conserva tant que le Kuo Min Tang gouverna la majeure partie de la Chine...

De 1945 à 1949, deux cinémas chinois connurent en effet des fortunes diverses, dans les régions alors contrôlées par Tchang Kai Chek ou par Mao Tsé Toung.

Après 1945, et l'effondrement du Japon, le Kuo Min Tang avait repris en main la quasi-totalité des salles et des studios chinois, les cinq studios de Moukden lui ayant été remis comme toutes les industries de Mandchourie, après la libération du pays par les armées soviétiques. Les principaux studios, la principale agence de distribution, la quasi-totalité des salles, l'export-import des films étaient entre les mains du Kuo Min Tang, qui tolérait pourtant une petite industrie privée (production, exploitation et distribution) spécialement à Shanghaï.

(*A suivre.*)

Georges SADOUL.



Le Mari enfant, de Yuen Tsing.

LES FILMS



Joan Crawford et Sterling Hayden dans *Johny Guitare,* de Nicholas Ray.

L'ADMIRABLE CERTITUDE

JOHNY GUITARE, film américain en Trucolor de NICOLAS RAY. *Scénario :* Philip Yordan, d'après le roman de Roy Chanslor. *Images* : Harry Stradling. *Musique* : Victor Young. *Décors* : James Sullivan. *Interprétation* : Joan Crawford, Sterling Hayden, Scott Brady, 'Mercedes McCambridge, Ben Cooper. *Production* : Republic Pictures, 1953.

Nous découvrîmes Nicholas Ray avec *Les Ruelles du malheur* il y a sept ans de cela ou huit. Puis, au « Rendez-vous de Biarritz », ce fut l'éblouissante confirmation avec *Les Amants de la nuit* qui demeure sans doute son film le meilleur. Ensuite à Paris, passèrent inaperçus hormis des attentifs, je cite

en vrac, *Le Violent, La Maison dans l'ombre, Les Indomptables* et enfin *Johny Guitare* (1).

Jeune cinéaste américain — de la génération des Wise, Dassin, Losey — Nicholas Raymond Kienzle est un peu, beaucoup, en fait : passionnément, la découverte des « jeunes critiques ». Nick Ray est un *auteur* au sens que nous aimons donner à ce mot. Tous ses films racontent la même histoire, celle d'un violent qui voudrait ne plus l'être, ses rapports avec une femme moralement plus forte que lui car le frappeur, héros de Ray toujours, est un faible, un homme-enfant lorsqu'il n'est pas simplement un enfant. Toujours la solitude morale, toujours les traqueurs, quelquefois lyncheurs (2). Ceux qui ont vu les films que je viens de citer sauraient d'eux-mêmes multiplier et enrichir les rapprochements; que les autres me fassent confiance, ce sera leur petite punition.

Johny Guitare est loin d'être le meilleur film de son auteur. Habituellement, les films de Ray ennuient le public qu'irritent souvent leur lenteur, leur sérieux, voire leur réalisme (3). Celui-là choque par son extravagance. *Johny Guitare* est un faux western mais non un « western intellectuel ». C'est un western rêvé, féerique, irréel au possible, délirant. Du rêve au freudisme il n'y avait qu'un pas, qu'ont franchi nos confrères anglo-saxons en parlant de « western psychanalytique ». Mais les qualités de ce film, celles de Ray sont autres, rigoureusement invisibles pour qui n'a jamais risqué un regard dans l'œilleton d'une caméra. Nous nous flattons, et c'est par là que nous nous opposons à une autre forme de critique, de savoir remonter aux sources de la création cinématographique. Contrairement à André Bazin, je crois qu'il importe qu'un metteur en scène se reconnaisse dans le portrait que nous traçons de lui et de ses films. Sinon nous avons échoué. La marque du très grand talent de Ray réside dans sa sincérité absolue, sa sensibilité à fleur de peau (4). Il n'est pas un

---

(1) J'oublie à dessein *Les diables de Guadalcanal, Women Secret* et *Born to be bad* qui sont ce qu'il est convenu d'appeler : des films de producteurs. (Seul le premier est sorti en France).

(2) Dans *Johny Guitare* comme dans *La Maison dans l'ombre* les lyncheurs sont conduits par Ward Bond :

« *Johny.* — Il se pourrait que la patrouille fasse irruption chez toi avant ce soir. Ce serait les mêmes que ceux qui t'ont rendu visite hier. Mais ce n'est qu'en apparence qu'ils seront les mêmes. Une patrouille n'a rien d'humain. Bien souvent je me suis battu avec eux ou contre eux. Une patrouille est un animal qui pense en animal et agit en animal.

Vienna. — Des brutes armées jusqu'aux dents, une corde de chanvre accrochée à leur selle, et cherchant quelqu'un à lyncher. Et après avoir chevauché quelques heures prêts à pendre n'importe qui. Tu ne m'as rien appris. Je savais déjà tout cela.

Johny. — Je n'avais pas terminé.

Vienna. — Je t'écoute, mais sois bref.

Johny. — Une patrouille se croit forte parce qu'elle est nombreuse. Ils font seulement une belle cible. Il suffit de tourner autour et d'en abattre plusieurs. Le reste prend peur et fait demi-tour, immédiatement.

Et plus tard :

Mac Ivers. — Ils ne sont pas des tueurs à gages. Et avant de pendre ou de lyncher quelqu'un, il leur faut d'abord s'échauffer.

Emma. — Et combien de temps cela leur demandera-t-il ?

Mac Ivers. — Il y a des mois que vous accumulez la rancune. Laissez-leur un délai de quelques heures. »

(3) Le réalisme de Ray est un réalisme de mots et de trouvailles poétiques « à la Cocteau ». Une enfilade de préciosité plus vraies que vraies. Tous les cow-boys de *Johny Guitare* s'injurient en s'appellant : monsieur.

« *Le Kid.* — Vous ne m'êtes plus du tout sympathique, monsieur Guitare.

Johny. — Je sens que je vais mourir de chagrin. J'ai horreur de perdre un ami.

Le Kid. — C'est la vie, que voulez-vous. Les amitiés vont et viennent. Vous allez bien nous jouer quelque chose, monsieur Guitare ? »

Et plus loin : « *Si je tire face, je vous tue monsieur, et pile, vous lui jouez un air de guitare.* » Et enfin :

« *Le Kid.* — Qu'est-ce que tu aimes ?

Bart. — *Moi.* J'aime *moi* et je prends le plus grand soin de *moi.* »

très grand technicien. Dans tous ses films les faux raccords abondent mais il est évident que Ray vise moins la réussite traditionnelle et globale d'un film, qu'à donner à chacun des plans une certaine qualité d'émotion. *Johny Guitare* est « fait » assez hâtivement de plans très longs coupés en quatre, le montage est déplorable. Mais l'intérêt est ailleurs : par exemple dans la très belle mise en place des gens à l'intérieur du cadre. (Les gens de la patrouille lorsqu'ils sont chez Vienna se disposent et évoluent en V comme les oiseaux migrateurs).

Nicholas Ray est un peu le Rossellini hollywoodien (5) ; au royaume de la mécanique, amoureusement, il fabrique, en artisan, de jolis petits objets en bois de houx. Haro sur *l'amateur !* Il n'est pas de films de Ray sans la tombée du jour. C'est le poète de la nuit qui tombe et tout est permis à Hollywood hormis la poésie. Hawks, par exemple, la tient à l'écart et Hitchcock s'y risque prudemment par quatre ou cinq plans à chaque fois, à petites doses. Alors qu'à Hollywood un Hawks s'installe — en fait il demeure en Suisse à longueur d'année! — et prend ses aises, flirte avec la tradition pour la mieux bafouer et triomphe toujours, Ray, lui, incapable de « composer » avec le diable et, pactisant, d'en tirer profit, y est brimé et perd la lutte avant même que de combattre.

Hawks et Ray s'opposent un peu à la manière de Castellani et Rossellini. Avec Hawks, nous assistons au triomphe de l'esprit, avec Nick Ray à celui du cœur. On peut réfuter Hawks au nom de Ray (ou inversement), réfuter encore *Big Sky* au nom de *Johny Guitare* (ou inversement) ou les admettre tous deux, mais à qui les refuse l'un et l'autre, j'ose intimer : *n'allez plus au cinéma, ne voyez plus de films, car vous ne saurez jamais ce que sont l'inspiration, un viseur, l'intuition poétique, un cadre, un plan, une idée, un bon film, le cinéma.* Prétention insupportable ? Non : admirable certitude !

Robert LACHENAY.

---

(4) Pour ceux qui ont besoin d'autres preuves que celles offertes par l'écran; il n'est pas dans nos habitudes aux *Cahiers* de tenir compte des ragots qui suintent tout au long des papiers des « commères » hollywoodiennes mais il est important de rappeler — Bazin m'y encourage — combien la vie de Ray ressemble à ses films; d'abord une longue idylle avec Joan Crawford qu'il retrouve quelques années plus tard pour tourner *Johny Guitare* qui est l'histoire d'un couple qui se retrouve ! Nicholas Ray fut l'époux de Gloria Grahame; après de nombreuses disputes et réconciliations, ils ont divorcé, Gloria accusait son époux d'être violent et brutal. *Le Violent* dont G. Grahame est l'héroïne raconte l'histoire d'un scénariste dégoûté d'Hollywood qui — épris d'une jeune femme — consent à y travailler de nouveau. Il bat les gens qui le contredisent, se brouille avec ses amis, s'enivre. Un soir, il manque d'étrangler sa maîtresse. Elle le quitte. Tout cela s'achève fort mal ce qui ne laisse pas de surprendre pour un petit film qui se présente comme une production de série. On peut imaginer que nos amants se retrouvent six ans plus tard. Lui est devenu guitariste, elle dirige un tripot dans l'Ouest et l'on enchaîne parfaitement la fin du *Violent* sur le début de JOHNY GUITARE, Crawford s'étant substituée à Gloria :

« — *Johny.* — Combien d'hommes as-tu oubliés ?

Vienna. — Et toi, de combien d'hommes te souviens-tu ?

Johny. — Non, ne pars pas.

Vienna. — Mais, je n'ai pas bougé.

Johny. — Dis-moi quelque chose de gentil.

Vienna. — Mais que veux-tu que je te dise.

Johny. — Dis-moi un mensonge. Dis-moi que toutes ces années tu m'as attendu. Dis-le moi.

Vienna. — Toutes ces années je t'ai attendu.

Johny. — Si je n'étais jamais revenu tu serais morte.

Vienna. — Si tu n'étais jamais revenu, je serais morte.

Johny. — Pas une seconde tu n'as cessé de m'aimer.

Vienna. — Pas une seconde je n'ai cessé de t'aimer.

Johny. — Je te remercie. »

(5) Comme Rossellini, Ray sait *la bassesse de dire.* Il n'explique jamais, ne souligne jamais. Plutôt que des films, il tourne des schémas de films (cf. l'article de Rivette sur R. R.). Un autre point commun : Ray est scandalisé par la mort des enfants (*Les amants de la nuit; Les Ruelles du malheur; La Maison dans l'ombre; Johny Guitare.* Rapprocher, comme on l'a fait, *Le Train sifflera trois fois* de *Johny Guitare* c'est comparer une sardine à Jonas, ou, pour être plus précis, Poujade à Bonaparte. Par ailleurs, je remarque que le cinéma américain est plus *gidien* que le nôtre, pour ce que la litote est sa figure de style favorite. Exemples : *Sam n'était pas un mauvais bougre* ou : *Jeff, j'ai connu des officiers qui étaient pires que vous* ou bien : *C'est une poupée qui est loin d'être vilaine.*

LES CHOSES SÉRIEUSES

REAR WINDOW (FENETRE SUR COUR), film américain en Technicolor d'ALFRED HITCHCOCK. *Scénario* : John Michael Hayes, d'après une nouvelle de Cornel Woobrich. *Images* : Robert Burks. *Costumes* : Edith Head. *Décors* : Sam Comer et Ray Moger. *Musique* : Franz Waseman. *Interprétation* : James Stewart, Grace Kelly, Wendell Corey, Thelma Retter, Raymond Bun. *Production* : A. Hitchcock pour Paramount, 1954.

...(1) Quoi qu'il en soit, la sortie de *Rear Window* est susceptible, je pense, d'unifier le front de la critique cinématographique. Les critiques anglo-saxons eux-mêmes, qui boudaient depuis un certain temps les films d'Hitchcock, considèrent *Rear Window* avec sérieux et sympathie. En vérité, *Rear Window* présente, dès la première vision, un centre d'intérêt immédiat, disons : plus élevé que la plupart des œuvres précédentes, en lui-même suffisant pour le faire entrer dans la catégorie des ouvrages sérieux, au delà du simple divertissement policier.

Aussi bien ne voudrais-je pas souligner ici ce qui est déjà si apparent : la mauvaise conscience du personnage principal, voyeur au sens le moins reluisant du mot; mais plutôt m'attacher à dégager certains éléments moins évidents, mais plus intéressants encore, qui enrichissent l'œuvre de résonances très particulières et permettent d'écarter les objections et les critiques qu'a entraînées, à la dernière Biennale de Venise, une vision superficielle de *Rear Window*.

Rear Window nous présente, dès ses premières minutes, un assemblage de cages à lapins parfaitement isolées, elles-mêmes observées d'une cage à lapin close et incommunicable. De là à déduire que le comportement des lapins en est ou en devrait être le centre d'intérêt, il n'y a évidemment qu'un pas, vite franchi, puisqu'aussi bien rien ne s'oppose à cette interprétation des éléments présentés. Il suffit simplement d'admettre que l'étude de ce comportement est effectuée par un lapin essentiellement semblable. Ce qui entraîne à concevoir un décalage perpétuel entre le comportement *réel* des lapins et l'interprétation que le lapin observateur en donne, laquelle nous est seule communiquée, en définitive, puisque, dans la continuité de ce comportement, continuité multipliée par le nombre de cages observées, toute rupture, tout choix nous sont imposés. Si le lapin observateur lui-même est observé avec une objectivité totale, celle d'une caméra par exemple s'interdisant de sortir de la cage de cet observateur, force nous est faite d'admettre que toutes les autres cages et tous les lapins qu'elles contiennent se résument en une déformation multiple de la cage et du lapin objectivement, soit directement, présenté.

Ainsi, dans *Rear Window*, l'autre côté de la cour doit-il être considéré comme une projection multiple de la préoccupation amoureuse de James Stewart.

Les éléments constitutifs de cette projection multiple sont en effet autant de rapports émotifs possibles entre des individus de sexe opposé, jusques et y compris l'absence de rapports émotifs, traduite par la solitude respective de deux êtres voisins, jusques et y compris la haine finalement meurtrière, en passant par la fringale sexuelle des premiers jours.

Ceci posé, il convient d'ajouter à ces éléments un autre, capital, qui est ce que l'on pourrait appeler le parti pris de l'auteur, lequel parti pris, se combinant avec les données artistiques que le propos impose, se développe dans les personnages directement présentés, et se déclare ouvertement, par la foi de l'évidence et le témoignage de trois citations évangéliques, chrétien.

Ces prémisses dûment établis, je laisse au lecteur la conclusion de ce

(1) Nul n'ignore que les Cahiers du Cinéma se penchent avec régularité sur le « cas » Hitchcock, et les sarcasmes de nos collègues à ce sujet. De Georges Sadoul à Denis Marion, de Jean Quéval à Georges Charensol, les ironies ne nous ont point été épargnées. On est allé chercher chicane sur les terrains les plus glissants : jusqu'à vouloir faire croire que j'avais un jour traduit « larger than life » par : *métaphysique*, ce dont tous ceux qui me connaissent me savent incapable.

syllogisme qui situe une fois pour toutes le climat moral de l'œuvre, pour passer à sa signification proprement dite.

La fenêtre qui donne sur la cour se compose, le générique le souligne, de trois volets. Guignons cette trinité. L'ouvrage se compose, en effet, de trois *éléments, trois thèmes*, si l'on veut, concomitants et finalement unifiés.

Le premier est une intrigue sentimentale opposant et réunissant tour à tour James Stewart et Grace Kelly. Ces deux sont à la recherche d'un terrain d'entente, car, épris l'un de l'autre, leurs moi respectifs, un tantinet divergents, leur sont un obstacle.

Le second thème est d'ordre policier, situé, lui, de l'autre côté de la cour, et par conséquent d'un caractère semi-obsessionnel assez complexe. Il se combine d'ailleurs fort habilement avec un thème de l'indiscrétion, qui parcourt toute l'œuvre et lui confère une partie de son unité. Cet élément policier présente par ailleurs tous les caractères habituels des œuvres antérieures d'Hitchcock, poussés jusqu'à leurs plus extrêmes limites, puisque l'on en arrive à *ne plus savoir si le crime ne se* trouve pas *concrétisé* par la seule *volonté* de Stewart.

Le dernier thème enfin est plus complexe à définir d'un mot : il se présente comme une *sorte de peinture réaliste* de la cour, encore que réaliste soit un terme particulièrement mal choisi en l'occurrence, puisque cette peinture s'attache à des êtres qui sont à priori des entités, des projections mentales. Le but, ici, est d'éclairer, de justifier et d'affirmer la conception fondamentale de l'œuvre, son postulat : la structure egocentriste du monde existant, structure dont le rapport des thèmes entre eux cherche à donner une image fidèle. Ainsi l'individu est l'atome hautement différencié, le couple la molécule, l'immeuble le corps composé d'un nombre X de molécules et lui-même *hautement différencié du reste* du monde. Les deux personnages extérieurs ont le double rôle de confidents intelligents, l'un totalement lucide, l'autre totalement mécanisé, et de témoins eux-mêmes compromis, généralisant l'exposé.

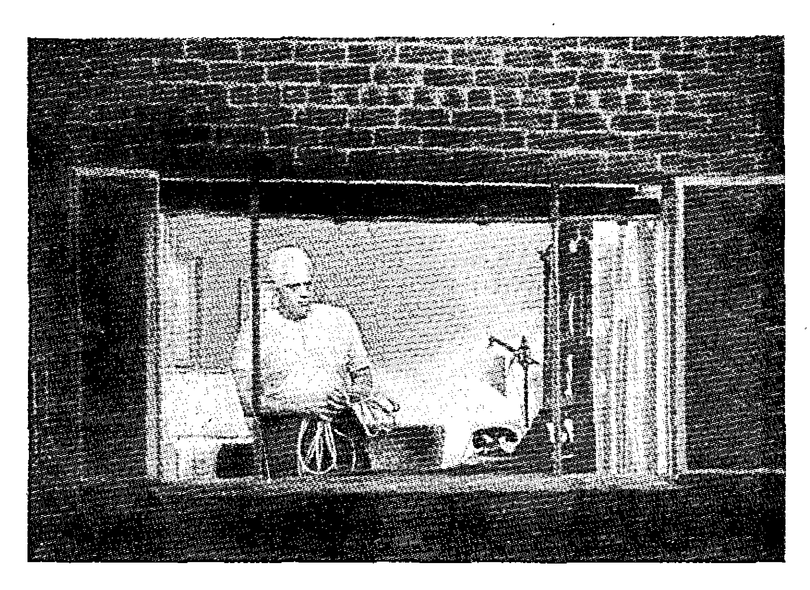
Si l'on veut risquer une comparaison musicale pour éclairer le rapport des thèmes, on peut dire qu'ils sont tous les trois composés des mêmes notes, mais exposées dans un ordre différent, et dans des tonalités différentes, chacun servant, à l'envi, de contrepoint aux autres. Une telle comparaison n'a rien, d'ailleurs, d'outrecuidante, puisqu'il serait facile de déterminer, dans le rythme de l'ouvrage, quatre tempi différents, voire quatre formes constituantes définissables en jargon musical.

Comme il convient à une œuvre aussi élaborée que celle-ci, il se trouve dans *Rear Window* un moment de cristallisation des thèmes en une leçon unique, un gigantesque accord parfait: c'est la *mort du petit chien*. Cette séquence, la seule qui soit traitée en marge du parti pris de narration énoncé plus haut (la seule pour laquelle la caméra descend dans la cour alors que le héros ne s'y trouve pas) est, à partir d'un élément relativement peu dramatique en lui-même, d'une intensité tragique, bouleversante. J'entends bien qu'une telle véhémence, un tel sérieux puissent paraître un peu déplacés dans la circonstance : un chien n'est qu'un chien, et la mort d'un chien peut paraître un événement dont le tragique est sans rapport avec les paroles prononcées par la propriétaire de la bête, et ces paroles elles-mêmes : « Ne pouvons-nous être plus près les uns des autres, entre voisins ? », qui résument le sens moral du film, sembler bien maladroites et surtout naïves pour justifier un style aussi solennel. Mais le décalage se détruit de lui-même, car le ton ne laisse subsister aucun doute, et donne aux choses et aux sentiments leur intensité réelle : il s'agit là d'un massacre d'innocent et d'une mère qui pleure son enfant (1), et invective.

Dès lors, les implications de cette scène sont vertigineuses, où les responsabilités se poursuivent l'une l'autre sur tous les plans imaginables et condamnent un monde monstrueusement égocentrique, dont tous les éléments, à toutes les échelles, se claquemurent dans une solitude impie.

Tandis que sur le plan dramatique,

(1) Le couple au chien représente par ailleurs le ménage stérile, dans l'esprit de Stewart; ce qui explique que le chien ne soit pas en fait un enfant. Depuis *Sabotage*, Hitchcock se méfie terriblement des morts d'enfants, qu'une sensibilité normale a quelque difficulté à supporter.



Rear Window, d'Alfred Hitchcock : l'assassin.

elle présente le double intérêt d'un rebondissement policier, en exaspérant le soupçon, et de l'illustration d'un thème cher à son auteur : la matérialisation d'un acte criminel indirectement voulu (dans ce cas précis : cette mort *confirme* les *espoirs* de Stewart).

De ce point de vue, la scène de confrontation entre le meurtrier et le « voyeur » présente un grand intérêt : la communication recherchée par le premier « Qu'attendez-vous de moi ? », qu'elle soit chantage ou confession, engage le second qui la refuse dans la reconnaissance de son abjection et authentifie, en quelque sorte, sa responsabilité. Le refus de Stewart éclaire ainsi la raison profonde de la solitude du monde, laquelle s'avère bien être l'absence de communion entre les êtres, en un mot, l'absence d'amour.

D'autres œuvres d'Hitchcock, telles *Rebecca, Under Capricorn* ou *Notorious* ont montré l'aspect inverse du problème, à savoir ce que peut être la puissance de l'amour; et cet aspect n'est d'ailleurs pas absent de *Rear Window* dont le personnage incarné par Grace Kelly puise sa précieuse ambiguïté dans l'opposition entre son « possible » et son « être ». Le « possible » étant justement l'irradiation saisissable de sa beauté et de son charme, suffisamment puissante pour transformer la cafardeuse atmosphère solitaire de la chambre du malade en un jardin de fleurs où la tête de James Stewart repose en un plan inoubliable : l'introduction, en même temps que de la donzelle, de cette poésie ineffable qu'est l'amour de deux êtres, justifiée de surcroît, cette poésie, par une coquetterie de l'auteur intelligent, dans le dessin de l'œuvre, donne, dans l'atmosphère étouffante de *Rear Window,* qui est l'atmosphère même de notre cloaque, une fugitive vision de notre paradis terrestre et perdu (2).

Ne voulant pas ressasser l'évidence, je laisse au seul spectateur le soin d'apprécier, de ce film, la perfection technique et l'extraordinaire qualité de la couleur.

Rear Window me procure la satisfaction d'accueillir le piteux aveuglement des sceptiques avec une douce et miséricordieuse hilarité.

Claude CHABROL.

(1) La dernière séquence de *Rear Window* est caractéristique du maquillage d'une scène en son contraire, où Hitchcock est passé maître. Les choses rentrent dans l'ordre, et deux notations amusantes en font un happy-end; en fait, il s'agit purement et simplement d'un terrible constat : les choses et les gens sont restés les mêmes, aveuglément.

UNE VIE DE CHIEN

DU RIFIFI CHEZ LES HOMMES, film français de JULES DASSIN. *Scénario :* Jules Dassin, René Wheeler et Auguste Le Breton, d'après le roman d'Auguste Le Breton. *Dialogues :* Auguste Le Breton. *Images :* Philippe Agostini. *Musique :* Georges Auric. *Décors :* Auguste Capellier. *Interprétation :* Jean Servais, Carl Mohner, Robert Manuel, Marie Sabouret, Marcel Lupovici, Janine Darcey, Pierre Grasset, Robert Hossein, Magali Noël, Claude Sylvain, Dominique Maurin et Perla Vista (Jules Dassin) dans le rôle de César. *Production :* Indus-Film-Prima-Films. S.N. Pathé-Cinéma, 1954.

« Un certain domaine profond tend à affleurer à la surface. Le cinéma, mieux qu'aucun autre art, est capable de traduire les représentations de ce domaine puisque l'ordre stupide et la carte coutumière sont ses ennemis ».

ANTONIN ARTAUD.

Puisque aussi bien nous commençons dans ce fascicule des *Cahiers* la publication de notre « Entretien avec Jules Dassin » et que nos lecteurs y trouveront, je pense, tous les renseignements désirables sur la carrière, les buts et les opinions de ce cinéaste d'exception, il ne me paraît pas nécessaire de rappeler ici qui est exactement Dassin, ni de replacer *Du Rififi chez les hommes* dans le contexte de son œuvre cinématographique. Je me contenterai donc de parler du film.

Et pour ce faire je ne rentrerai pas non plus dans le détail. Pourquoi a-t-il choisi cette histoire plutôt qu'une autre ? Dans quelles conditions exactes l'a-t-il réalisée ? Tout cela est finalement de peu de poids. Le plus qu'on en peut dire c'est que l'histoire en question n'est pas d'un très grand intérêt, qu'elle donna lieu à un remarquable découpage (que j'eus l'occasion de lire par les hasards de la triste pré-censure), que ce découpage ne me semble pas avoir été exactement suivi par Dassin (ce qui n'a aucune importance), et que, lorsqu'on voit ce film, on a l'impression que tout s'est passé comme si Dassin, voyant qu'il n'avait ni le temps, ni les moyens financiers de traiter tout son film dans la même hauteur et ambition de ton, avait délibérément sacrifié (sacrifié ? je m'entends... le moins bon ferait honneur à cent autres!) toute une partie du récit à l'élaboration et à la réussite d'un certain nombre de séquences privilégiées au nombre desquelles il faut inscrire d'abord le long morceau — pratiquement muet — du cambriolage et le final.

Je dis bien « on a l'impression que tout c'est passé comme si... ». A la vérité, je n'en sais rien, mais la qualité de certains passages est telle qu'on a peine à croire que si d'autres leur sont inférieurs ce n'est pas parce que Dassin y a été limité par quelques entraves matérielles ou inhérentes aux conditions de base qui ont permis la mise en chantier du film.

Des faiblesses ? Non, pas vraiment... mais en un sens si, par rapport au reste. D'abord l'histoire (je ne dis pas le scénario, qui est habile, intelligent), ensuite la majorité des scènes qui se déroulent dans l'appartement de Jo le Suédois, puis le doublage de Carl Mohner qui est très médiocre (ce qui est d'autant plus dommage que Mohner a le gabarit du rôle), puis encore certains acteurs qui sont assez flottants. Ce qui ne veut pas dire que Jean Servais, par exemple, soit mauvais. Tout le monde sait qu'il est un comédien de talent... mais toutes ses traditions de jeu, son expérience et sa formation, ont si peu à voir avec le style et la sobriété — sinon naturelles, du moins acquises ou imposées — des acteurs américains que Dassin dirigea jusqu'ici (je pense à un Burt Lancaster, un Richard Conte, un Hume Cronyn, un Richard Widmark), que l'on imagine que le metteur en scène l'a pris comme il était, comptant sur le style global du film pour l'insérer dans l'ensemble et sans chercher à le façonner spécialement pour ledit film. En tant qu'acteur, Dassin, volontairement ou non, s'est taillé la part du lion. Il est le meilleur et presque trop ouvertement. Il a même une scène en trop, celle de sa mort, attaché comme un Indien Pied Noir au poteau de tortures... et je serais tenté de dire qu'il se l'est offerte en plus comme une sucrerie, un rat-loucoum, si l'on ne m'assurait qu'elle est dans le livre de Le Breton... lequel



Robert Hossein et Marcel Lupovici dans *Du Rififi chez les hommes,* de Jules Dassin.

je n'ai point lu, ayant par nature, sainte horreur de ce genre de littérature.

Mais tout cela est de peu d'importance. Quand on réfléchit à *Du rififi chez les hommes,* on s'aperçoit que, dans la balance, ses qualités sont si vives, si aiguës, que ses défauts en disparaissent complètement dans la nuit du souvenir. Il n'est pas jusqu'à l'un de ses plus mauvais éléments — la chanson que chante Magali Noël — qui ne finisse par « concerter » dans cette symphonie crispée, comme une note exaspérée et volontairement exaspérante.

Un jour — un de ses bons jours, pas de ceux où il se paie la tête de son propre moyen d'expression — Orson Welles disait : « Il reste encore au cinéma une conquête à faire, celle de l'expression poétique. » Il s'est chargé lui-même (*Macbeth, Othello*) de répondre à cette exigence, mais à sa façon Dassin y répond aussi. Je dirai même qu'il y répond doublement : dans le réalisme et dans le lyrisme.

Dans le réalisme : la séquence du cambriolage d'une minutie et d'une précision inimaginables finit par toucher à l'abstraction et cette abstraction, à sa pointe (jeu de courbes et de lignes, d'ombres et de lumières, équation de gestes et de regards dans le silence ouaté de l'angoisse) débouche sur la poésie comme une page de fausse histoire naturelle de Michaut, comme une affiche industrielle d'Hans Erni.

Dans le lyrisme : la séquence de la fin — le retour en voiture de Tony le Stéphanois blessé à mort, avec le gosse — est mieux qu'un grand morceau de bravoure final. Ceux qu'il bouleverse — j'en suis — savent que ce n'est pas thématiquement qu'il touche mais au delà de l'histoire. C'est en somme le développement des cavaliers de l'Apocalypse de Murnau. Et puis sa beauté c'est sa simplicité, la façon dont Dassin, bouclant la boucle, y rejoint le réalisme. Quand le petit Tonio appuye son revolver-jouet sur la tempe du moribond c'est sans *nécessité temporelle précise*... il aurait pu le faire deux minutes avant ou après. Le pathétique naît ici du hasard et, tel, nous empoigne par son jaillissement. Quand soudain on voit, en l'air, le tunnel fuyant des arbres sans feuilles, sorte de grillage à l'encre de Chine dont les maillons se disloquent avec le

mouvement, ce n'est pas comme un symbole jeté là avec la naïve délibération de « l'avant-garde » (historique) mais avec l'alibi du contingent : c'est le gosse qui regarde en l'air en disant « les arbres, oh les arbres! »; et c'est nous qui métamorphosons : « Il agonise, l'univers se brouille, au-dessus de cette volonté tendue pour un dernier acte il n'y a plus que cette résille cruelle qui va céder la place au brouillard, au blanc »...

Faut-il ajouter que *Du rififi chez les hommes* est le film le plus moral de l'année ? Et dire que la censure l'a interdit au moins de seize ans. Quelle bonne leçon ç'eut été pourtant pour ceux qui rêvent de jouer aux truands! Il démontre par A plus B que c'est le dernier des métiers : dangereux, fatigant, usant les nerfs, incertain et finalement décevant, ne rapportant rien que les ennuis des longues détentions ou l'humiliation de ces morts malpropres, la trippe à l'air, sous l'œil paterne et malveillant des rivaux ou des flics.

Jacques DONIOL-VALCROZE.

VACANCES MONGOLES

DESTINATION GOBI, film américain en technicolor de ROBERT WISE. *Scénario :* Everett Freeman, d'après une histoire d'Edmund G. Love. *Images :* Charles G. Clarke. *Musique :* Sol Kaplan. *Interprétation :* Richard Widmark, Don Taylor, Casey Adams, Murvyn Vye, Darryl Hickman, Martin Milner, Ross Bagdasarian, Judy Dan, Rodolfo Acosta, Russell Collins. *Production :* Stanley Rubin, 20 th. Century Fox, 1953.

Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable. La démarche inverse me séduit fort, qui veut retenir l'invraisemblable pour mieux accréditer le vrai, et tout d'abord cette vérité que constitue l'authenticité des faits rapportés. J'apprécie le soin que l'on a pris, avant toute chose, de m'en avertir solennellement ; mon plaisir eût été moindre autrement, mais rien n'y change si j'apprends par surcroît que les extérieurs furent tournés dans le Nevada, ou si je ne peux me dissimuler que la plupart des Mongols supposés sont des acteurs américains — mensonges dont je suis prêt à soutenir la nécessité, car c'est justice si le vrai rend à l'invraisemblable sa courtoisie, et voici que tout naturellement ressurgissent à point nommé Kengtu et sa tribu, que près des sources amères on rencontre un Chinois à barbe bleue philosophant en langue anglaise. « Tout peut arriver ici, à tout moment », disait Poppy Smith dans l'antre fabuleux de *Shangai Gesture*. Mais l'absurde s'efface avec le gratuit, et *Destination Gobi* ne cherche pas le baroque dans l'accumulation ; c'est l'allègement qu'il y trouve, tout comme les personnages se défont de leurs accessoires absurdes avant d'entreprendre l'aventure.

Voie singulière que la recherche de la surprise, sans cesse menacée de s'affadir si elle ne manie convenablement la surenchère ; mais ici la multiplication des péripéties, l'accumulation de l'exceptionnel provoquent une réduction à l'essentiel. Le tragique ne procède pas autrement, et sans doute s'avisera-t-on que la surprise, constamment rencontrée, est pour bien peu celle des événements, et pour beaucoup celle de l'homme qui se retrouve enfin. L'exotisme a peu de prix dans ces dunes de Gobi (si semblables à celles de San Francisco, n'est-ce pas, *Born to kill ?* à celles de Tobrouk, n'est-ce pas, *Desert Rats ?*). Ailleurs est le dépaysement, ailleurs l'aventure. Pourquoi aller aux Indes réaliser *Roméo et Jeannette,* ou situer au cœur de l'Amazonie un conflit purement psychologique (1), sinon pour affirmer la prééminence des personnages sur le cadre de leurs actes, envahissant et indifférent tout à la fois, et les mieux isoler dans les exigences d'un drame aussi hautain qu'universel ? Plus sub-

---

(1) *The Kabed Jungle* (*Quand la Marabunta gronde*) de Byron Haskin, dont on n'a pas assez dit l'originalité.

tils sont, dans *Destination Gobi,* les rapports entre les personnages et la suite de leurs actes; l'insolite ici est rigoureusement *abstrait,* et si l'aventure est liée aux péripéties, je crois qu'elle est avant tout pour l'esprit : elle suppose un pouvoir de réceptivité préexistant aux péripéties, une sensibilité apte à y déceler les mouvements du Tout. Lorsque les Mongols apparaissent à l'entrée de la tente, et que passent dans la nuit leurs bêtes et leurs chariots, le choc est moins d'une surprise que d'une révélation, d'une conscience qui ne demandait qu'à trouver un sujet à ses virtualités, et qui surprend enfin à leur naissance les inflexions subites de l'Aventure. Voilà bien une œuvre conradienne, pour marquer aussi péremptoirement l'ascendant d'un état d'esprit sur les événements qui l'expriment en le réfractant mais n'ont certes pas l'avantage de le provoquer.

Tel, le propos apparaît identique à celui que manifeste *Les Rats du Désert ;* seuls diffèrent les moyens déployés pour le réaliser, et *Destination Gobi,* immédiatement antérieur à l'autre, fait figure d'une esquisse, d'une première mise en œuvre où la stylisation s'affirme moins, et davantage la spontanéité du croquis. Pour obtenir la beauté altière des *Rats du Désert,* œuvre abstraite qui découvre l'homme en refusant la notion de *personnage,* il faudra se résoudre à sacrifier bien des notations — la main alerte qui pétrit l'argile devient sévère pour polir l'airain. Sa verve rend plus aimable, et moins émouvant, *Destination Gobi;* ses personnages ont plus de temps aussi pour mener une vie capricieuse, développer entre eux des rapports souvent complexes où l'amitié domine, et le respect d'autrui, et cette loyauté que la pudeur seule retient de paraître. Car cette œuvre qui ne craint pas de plaire participe à des beautés plus vraies que celle de l'agrément, cette œuvre qui ne craint pas de satisfaire notre besoin de merveilleux nous rend sensibles à la noblesse des sentiments, et voilà enfin la vérité à quoi ses détours nous conduisent.

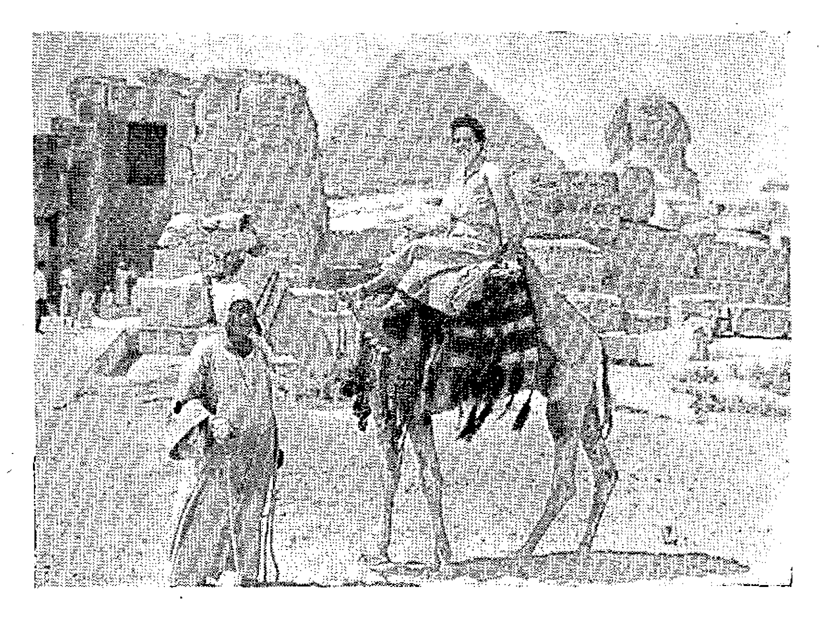
Philippe DEMONSABLON.



Richard Widmark dans *Destination Gobi,* de Robert Wise.

LE RETOUR D'ÉGYPTE

par Marie-Claire Solleville



Auteur et héroïne de cette aventure picaresque, voici Marie-Claire sur son chameau, tournant le dos au Sphynx.

Dans l'avion du retour, ils étaient quatre survivants : le chef opérateur, le cadreur, la *script* et l'assistant. Ils revenaient du Caire où ils étaient allés tourner un film, une co-production italo-égyptienne.

Par un hasard fâcheux mais traditionnel, les fonds avaient manqué au moment de commencer le tournage. Le producteur italien désirait faire son film avec l'argent du producteur *égyptien*, le producteur *égyptien* entendait tourner avec l'argent italien, d'après le système bien connu des co-productions. Mais l'euphorie avait été trop grande de part et d'autre car l'argent n'existait nulle part.



Le début avait été superbe. L'hôtel au pied des pyramides, avec piscine dans le parc, terrain de golf et dancing sous les palmiers offrait tout le luxe qu'exige le vrai cinéaste, du machiniste au producteur. Car si même le cinéaste vit dans un appar-

tement de deux pièces avec sa femme et sa belle-mère, il refusera avec le plus grand dédain de s'installer ailleurs que dans le meilleur palace de l'endroit où on le transplante. Et comme il a raison !

Le metteur en scène arriva quelques jours après l'équipe. Il trouva le chef opérateur buvant un café turc sous les eucalyptus, le cadreur à la table de ping-pong au bord de la piscine, le maquilleur au marché arabe discutant le prix des babouches, l'assistant galopant dans le désert suivi de la script à dos de chameau.

Il fit courtoisement observer que rien n'était prêt pour commencer le tournage.

« Evidemment, dit l'assistant, je n'ai rien pu obtenir, il n'y a pas d'argent... »

Paroles assez courantes dans ce métier mais qui furent cependant répétées avec une réelle insistance par tous les autres techniciens.

On appela le producteur italien. C'était un optimiste qui avait comme devise : tout va bien. Il promit monts et merveilles pour le lendemain et renouvela chaque jour son serment avec une confiance qu'il était seul à posséder.

Cependant la petite excitation qu'avait produit l'arrivée du metteur en scène se dissipa rapidement. Chacun reprit son mode de vie habituel, puisque la facilité d'adaptation est la vertu du cinéaste dès qu'il se trouve dans un hôtel de première classe.

Le cadreur poussa même l'enthousiasme jusqu'à faire une visite de la Citadelle et des mosquées environnantes. Il en revînt hilare.

« On m'a fait enfiler des trucs de toile aux pieds... J'avais l'air d'un canard, je vous dis... Ces Egyptiens sont de sacrés farceurs ! »

La script, après avoir essayé en vain d'entraîner le maquilleur à l'assaut d'une pyramide, s'élança un après-midi sur les énormes blocs, suivie d'un jeune arabe. Ils firent halte sur une petite plate-forme à mi-hauteur. « Napoléon... » dit le garçon avec un grand sourire. La script se demande encore si oui ou non l'Empereur s'est offert la grimpette et s'il est arrivé au sommet.

Le chef opérateur se contentait chaque matin de demander sa caméra. Elle était introuvable. Il y en avait deux dans toute l'Egypte, à en croire les producteurs du lieu. Les Américains en avaient pris une, il fallait dénicher l'autre. Le technicien s'en alla faire des photographies au bord du Nil pour calmer la rage qui s'insinuait dans son cœur.

L'assistant continuait ses galopades autour du Sphynx. Il acheta même un turban qui seyait, croyait-il, à son genre de beauté.

Enfin, on trouva la caméra mais il manquait le quart des objectifs.

« Essayez de tourner quand même, n'y mettez pas de mauvaise volonté.... » dirent les producteurs en joignant les mains : « Nous devons toucher l'argent de la banque au premier tour de manivelle. »

L'équipe italienne se réunit pour discuter la situation et décida de faire les bouts d'essai sur le plateau mis à disposition de la société.

A l'entrée du studio, trois hommes étaient agenouillés face contre terre sur une minuscule pelouse.

« Qui est-ce ? Que font-ils » demanda le cadreur.

« Ce sont des machinistes qui font leurs prières », expliqua le producteur. Gigetto fut secoué d'un rire homérique. « Si on voyait çà à Cinecitta... Sacrés farceurs ! » L'Egypte lui apparaissait sous un aspect irrésistiblement humoristique.

Mais quand la petite troupe se trouva sur le plateau mal entretenu et comme laissé à l'abandon, et que les machinistes vinrent s'asseoir çà et là sur les cubes : « Tous pareils, ces ouvriers, ils valent bien les nôtres... » bougonna Gigetto.

On demanda un électricien qui fit une apparition très appréciée dans la cour du studio, en arrivant sur un petit âne.

Le maquilleur Peppino fronçait le nez en dévisageant la danseuse qui devait faire un bout d'essai. C'était une belle bédouine à la peau brune qui sortit des mains de Peppino plus blanche qu'une Norvégienne. Elle était ravie, mais un concert d'imprécations accueillit le malheureux maquilleur. « On ne te demande pas de blanchir les négresses... Bougre d'idiot ! » lui dit le metteur en scène.

La situation était tendue.

« Les décors ne sont pas construits. Où est donc l'architecte ? » Il n'y en avait pas.

Le metteur en scène proféra pour la première fois des menaces de départ.

« Partir comment ? Puisque nous n'avons pas le billet de retour », dit en riant jaune notre maquilleur. « Mais nous l'avons ! » répliquèrent en chœur ses collègues.

Peppino vacilla. Par quel hasard le pauvre garçon avait-il bénéficié de ce traitement de faveur ? Le mystère reste encore entier aujourd'hui. Une future Histoire du Cinéma nous éclairera peut-être... Mais l'aventure déchaîna un feu d'artifices de railleries. Le cadreur offrit un chameau jusqu'à Alexandrie, un retour en cale de rafiot...



Les soirées étaient merveilleuses. Le metteur en scène faisait le tour des boîtes de nuit à la recherche de danseuses orientales. L'assistant et la script fumaient le haschisch dans des barques qui remontaient le Nil à la clarté de la lune. Le chef opérateur, le cadreur et le maquilleur pestaient contre la nourriture et faisaient cuire des spaghettis, des vrais, chez un ingénieur du son égyptien. Ils allaient ensuite faire un tour au Luna-Park bordé d'arbres aux fleurs rouges où la nuit vont dormir les ibis.

Un soir, un pacha du lieu offrit une fête dans le désert pour faire de la publicité à un film qui n'en avait vraiment pas besoin...

Quinze voitures partirent à la queue leu leu sur un sentier de cailloux. Il faisait nuit noire et le premier conducteur se servit de l'ombre des pyramides comme d'une étoile polaire. Une grande tente avait été dressée sur le sable. Des tapis, des coussins bariolés accueillaient les invités ainsi qu'une longue table chargée de viandes grillées et de boissons.

Tout autour, des chameaux attendaient que les amoureux aient envie de faire une promenade nocturne. Gigetto et Peppino partirent côte à côte en se laissant balancer par ces nobles animaux.

On vit ce soir-là des chevaux dressés qui dansèrent des pavanes sur le sable, des luttes de vieillards aux visages peints en blancs et aux longs bras où tournoyaient des bâtons, une danseuse déchaînée dont l'animalité coupa le souffle déjà court du metteur en scène.



Les journées, par contre, se passaient maintenant dans le bureau de la production où l'on discutait ferme.

Pourtant, un beau matin, tout le monde partit pour une traversée dans le désert d'une centaine de kilomètres. Une voiture contenait le metteur en scène, la script,

l'assistant et deux acteurs. Elle arriva la première sur le lieu choisi pour le tournage, un carrefour dans une nature de pierre et de sable. Ils ne trouvèrent que le vent qui soufflait sur les dunes...

Le camion du matériel arriva avec trois heures de retard. Une panne, expliqua le chef électricien, un soudanais du plus beau noir. C'était un homme extrêmement sympathique qui prit sur lui la responsabilité de dire, à la tombée de la nuit, que les machinistes ne travailleraient plus le lendemain si la production les laissait sans manger et sans boire dans le désert. Mais ce n'était qu'un détail...

Les figurants étaient arrivés Dieu sait d'où, à dos d'âne et de chameau. Une petite bicoque de terre séchée abritait une chèvre et le cadreur, avec le matériel photographique. On vit sortir celui-ci, les bras au ciel, très pâle.

« Un serpent me regarde par un trou... » cria-t-il. « Et cette fichue chèvre ne bêle même pas... »

Personne ne s'occupa de lui sauf le propriétaire de la bicoque, accroupi sur le seuil, qui gloussait d'un rire édenté à chacun de ses passages.

L'assistant avait renoncé au turban sous le conseil impérieux du metteur en scène, mais il pensait déjà à le remplacer par une chéchia...

Le producteur égyptien arriva dans une somptueuse voiture, accompagné de sa petite amie du jour, et se mit à hurler en arabe contre ses techniciens. Le soleil tapait fort sur les têtes, le vent poussait du sable dans les bouches et cette petite tour de Babel eut la triste fin de la grande.

Ce premier jour, on tourna un plan : une belle route interminable...

Les producteurs étaient ravis.

« C'est tout de même peu, dit le metteur en scène, nous aurions dû... » mais on ne l'écouta pas.



Il fallait fêter ce bon début. L'équipe noire et blanche s'entendait à merveille. On décida de dormir non loin de là, près d'un lac salé, dans un hôtel de luxe, évidemment.

Les producteurs se conduisirent royalement et de façon imprudente en offrant du whisky à volonté. Autour du bar, tous les hommes se mirent à boire et à fumer des cigarettes droguées.

Il paraît que la loi égyptienne punit de vingt ans de prison les fumeurs de haschisch et de dix ans l'assassinat d'un policier.

« Si un flic arrive, il vaut mieux le descendre, quoi... » commenta Gigetto, prêt à tout.

Les hurlements et les rires remplirent le hall de l'hôtel qui, fort heureusement pour les propriétaires, était vide à cette époque de l'année.

La script, particulièrement excitée, dansa au son du tam-tam avec l'accessoiriste noir, sous l'œil vaguement inquiet du metteur en scène. Un machiniste sauta sur le comptoir et se lança dans une danse du ventre, très applaudi par le producteur égyptien ivre mort.

L'œil de la vertu contemplait cette scène primitive. Après avoir envoyé la jeune actrice au dodo, sa mère s'offrait une soirée dansante. Elle tricotait paisiblement, assise dans un fauteuil, sans se rendre compte du péril que courait sa fille si ces mâles déchaînés avaient voulu faire une plaisanterie de mauvais goût. Les lunettes accrochées au bout du nez, elle se contentait de faire de temps en temps une moue désapprobatrice pour signifier son blâme.

Cela dura tard dans la nuit et scella définitivement l'amitié italo-égyptienne. Le maquilleur bafouilla, en zigzagant vers sa chambre, que « le pays était accueillant ».

*

Le lendemain, on tourna trois plans. Tout le monde avait la bouche curieusement pâteuse et l'œil terne.

Le producteur égyptien passa la journée à courir derrière les figurants pour leur faire enfiler des chaussures. Car la censure égyptienne est impitoyable, paraît-il, à ce sujet. Tout nus si l'on veut, mais les souliers aux pieds...

Partout, des Arabes se promenaient de long en large en portant de gros fusils sur le dos. Que surveillaient-ils ?

Le maquilleur expliqua à l'un de ces farouches gardiens qu'il aimerait lui emprunter sa carabine. Il partit sur ses petites jambes courtes, en faisant rouler son ventre rebondi de méridional. L'assistant le signala à l'attention générale quand il mit en joue une nuée de petits oiseaux perchés sur des fils électriques. Deux détonations suivirent.

« Et voilà pour la sauce de mes spaghettis de ce soir... » cria-t-il en brandissant quelques volatiles.

Il fallut penser au départ. Tristement, les ouvriers grimpèrent dans leur camion et les autres dans les voitures. Un vent de mélancolie alcoolisée souffla sur le sable...

La projection, peu de jours après, fut superbe. Nos deux acteurs galopaient le long du lac, à droite, à gauche, dans le lointain et en gros plan, galopaient pendant des mètres et des mètres de pellicule. Le cadreur avait déployé toute son imagination car il fallait tourner muet puisque le scénariste n'était pas encore arrivé d'Italie pour arranger les dialogues...



La grandeur de cette coproduction s'écroula comme un château de cartes, à la première note d'hôtel. On avait tourné environ six jours mais l'équipe festoyait depuis plus d'un mois. Des télégrammes familiaux jetèrent la panique : pas un sou n'avait été versé à Rome, et les enfants de ces courageux cinéastes se mouraient de faim...

Le metteur en scène, exaspéré, prit l'avion pour Rome le jour où un mandat d'arrêt pour chèque sans provision fut lancé contre les producteurs égyptiens.

Le chef opérateur, berger autour duquel se groupèrent le cadreur, la script et l'assistant, posa ses valises dans le hall et réclama un taxi pour le conduire à l'aérodrome. La direction de l'hôtel intervint et pria courtoisement de régler les notes.

D'un commun accord, on laissa le maquilleur en otage. Il y en a toujours un dans ces cas-là. Le producteur italien jura qu'il déciderait sa belle-mère à lui donner l'argent de la rançon. C'est grâce à cette femme inconnue que six personnes ont pu connaître l'Egypte... A quoi tiennent les voyages !

Quand l'avion survola Le Caire, quatre têtes se penchèrent vers les hublots en adressant une dernière pensée au maquilleur, coupable d'avoir quitté les bords fangeux du Tibre sans un billet de retour, symbole de la prudence cinématographique.

Marie-Claire SOLLEVILLE.

PETIT JOURNAL INTIME DU CINÉMA

par Offset Belino, Claude Chabrol, Robert Lachenay,

André Martin et François Truffaut

Jeudi 10 mars

Les belles réclames : Clichés-Presse : *Encore plus Don Juan que sa mère :* Le fils de Caroline chérie. Et plus putain que son père, avec ça : *Dix maîtresses, un seul amour.* C'est du gâteau. On en redemande, il faut bien en redonner. Dis-moi ce qu'on te demande, je te dirai ce que tu es. — O. B.

Jeudi 17 mars

ORVET, MON AMOUR...

En bon cinémane, je ne condescends à mettre les pieds dans un théâtre que deux ou trois fois l'an. Dois-je préciser que j'en sors toujours stupéfait par la facilité, l'indigence, la puérilité de ce que j'y vois ? Ou la pièce est déroutante de facilité, et c'est tant pis, ou elle est belle et massacrée par une mise en scène grimaçante, soulignante qui déforme à force de grossir et de simplifier. Et que penser de l'affreux critère de la « bonne soirée », que penser des entractes, des applaudissements à chaque sortie ou à chaque tirade dépassant cent vingt mots, que penser de cette discrimination des actes, de ces clins d'yeux de l'auteur au public, des acteurs au public, du public au public par-dessus l'épaule du voisin ? Tout cela ne semble guère sérieux comparé à l'énergie physique et mentale déployée dans la fabrication d'un petit western. Demeure un théâtre *écrit* (les classiques-Giraudoux-Cocteau-Claudel) qu'il vaut mieux lire et relire chez soi.

En voyant *Orvet*, j'ai eu pour la première fois la révélation de l'existence d'une « spécificité » théâtrale et que la scène n'était plus un avatar du plateau. Le seul défaut d'*Orvet*, par quoi cette œuvre déborde du cadre d'un spectacle de théâtre, est qu'il faut comme il en va d'un film, comme il en va du *Carrosse d'Or*, la revoir plusieurs fois pour en pénétrer toutes les subtilités. *Orvet* a été écrit pour Leslie Caron dans le sens le plus physique de l'idée : pour ses seins, ses hanches, ses cuisses et, nous dit l'auteur, sa voix. *Orvet* n'a que très peu de rapports avec le cinéma ou les films de Jean Renoir (on retrouve seulement la complexité de construction du *Carrosse* et aussi quelques thèmes) c'est bien de théâtre qu'il s'agit dans les idées de mise en scène, le traitement du sujet, le jeu. Je crois qu'il y a une espèce de sagesse à la Valéry dans le fait, tout bien pesé, de ne pas considérer l'œuvre en elle-même sans s'attacher *aussi* à l'homme. A cet égard, le petit livre sur Degas est un modèle du genre où Valéry nous raconte les beaux emportements du peintre contre les sous-fifres qui bêtifiaient à ses côtés. Ce qui rend difficile tout commerce avec Jean Renoir, c'est qu'on ne peut y avoir que des rapports de voleur à volé, le volé étant toujours Renoir. Il est trop fort, il est le plus fort. Jean Renoir continue dans la vie son travail de direction d'acteurs. S'il vous questionne, vos réponses lui importent moins que ce qu'elles lui révèlent de vous. Psychanaliste sans le savoir, il vous oblige toujours à vous trahir. Toute la sublimité de la vie et de l'œuvre de Renoir tient dans l'accomplissement de la mission du metteur en scène telle qu'il le définissait l'an dernier aux élèves de l'I.D.H.E.C. : « *révéler les acteurs à eux-mêmes* ».

Dans *Orvet*, une réplique ridiculise une bigote, les anticléricaux sont aux anges (si j'ose dire). Un peu plus tard, Jean Renoir, par la bouche du personnage qui le représente (Paul Meurisse), affirme sa croyance en l'immortalité de l'âme. C'est qu'avec Renoir s'écroulent tous les systèmes et tous les préjugés. Il faut détruire le mythe de sa bonhommie : Renoir est extraordinairement lucide. Il est un homme sans illusion et qui sait, à l'occasion, mépriser. La fréquentation de Renoir est extrêmement profitable à qui

sait se départir en face de lui des tics et manies qui nous encombrent. A son contact, on peut acquérir une hygiène des sens, une *hygiène de la vie* susceptible de bouleverser toute une existence. Encore faut-il mériter cela. Jacques Becker, par exemple, le sait.

Qui a eu la chance et l'honneur de travailler avec Jean Renoir et n'en sort pas grandi, enrichi, me semble perdu pour le cinéma, perdu aussi, et c'est plus grave, pour la vie. — F.T.

Vendredi 18 mars

Dans le Figaro d'aujourd'hui, sous la signature de Louis Chauvet : « *Avec* Marianne de ma jeunesse *nous avons un film français aujourd'hui que l'on peut confronter à la poésie italienne de* La Strada. *Fellini n'est plus seul à fuir le confort commercial.* » Nous, on veut bien, mais quand même !...

— Eric Rohmer prépare un film composé de deux moyens métrages : *Une Femme Douce* d'après Dostoiewsky et *Bérénice* d'après Edgard Poe. Avec Yvan Desny et Annik Morice.

Samedi 19 mars

Signal. Rencontre avec Guy Coté, du National Film Board de London, qui me donne des nouvelles de la maison-mère d'Ottawa. Colin Low et Georges Dunning réalisent toujours. Mac Laren a été malade aux Indes. Il a réalisé en 1954 : *Un Deux Trois, Rithmatic* et enfin *Blinkity Blank* que nous verrons au Festival de Cannes. Cet essai d'*animation spasmodique* (to blink = clignoter) joue avec la persistance rétinienne, en faisant éclater des images seules perdues parmi de nombreuses autres noires. Cela pour montrer à ceux qui ne veulent pas le croire, qu'une IMAGE *de cinéma se voit.* — A. M.

Dimanche 20 mars

Les belles réclames (suite). Napoléon vient de sortir, ébouriffant les magazines en couleurs. Cliché-Presse : *Napoléon en Espagne : Le fils de Caroline chérie.* Rien ne se perd, rien ne se crée. L'air vicié est à tout le monde. Quand tous les Co² auront des clochettes ? Le Cinéma, dortoir peu aéré, où tout le monde couche dans les mêmes lits. — A. M. (par intérim).

Lundi 21 mars

• Du journal intime de Robert Lachenay, à la date du 29 septembre 1954 (n° 41 des Cahiers) : « *Elément pour un Dictionnaire des Idées Cinématographiques reçues : —* Si ce film n'était pas signé d'Untel, personne ne crierait au chef-d'œuvre ».

Retournant la proposition, François Chalais, voici quelques mois, disait à la Télévision : « *Si* Bonnes à tuer *était signé Hitchcock, tout le monde crierait au chef-d'œuvre* » ; et récemment Georges Charensol écrivait dans « Les Nouvelles Littéraires » : « *Si Les Chiffoniers* d'Emmaüs *était signé Rossellini,* « *les* « *Cahiers du Cinéma* » *lui consacreraient un Numéro Spécial* ».

Bien d'accord. Ainsi :

— Si *le Chevalier de la Nuit* avait été signé Clouzot, Georges Charensol l'aurait considéré comme le meilleur film de l'année.

— Si *Dortoir des Grandes* avait été signé Alfred Hitchcock, François Chalais aurait été obligé d'en écrire l'adaptation en anglais.

— Si *Des quintuplés au Pensionnat* était l'œuvre de Jean Borotra, ce film aurait sans doute gagné la Coupe Davis.

— Si *Série Noire* était signé Jean Racine les « Cahiers du Cinéma » auraient dit : « Tiens, il se met au Cinéma ».

— Si *J'y suis, j'y reste* avait été fait par Pierre Mendès-France, son ministère ne serait pas tombé.

— Si *Le Fils de Caroline chérie* était un film de William Shakespeare, l'illustre dramaturge se serait montré pour cette fois inférieur à lui-même.

Pour conclure, dix francs contre un sou que si *Du Rififi chez les Hommes était signé* Henri Decoin, Georges Charensol et François Chalais diraient que s'il était signé Alfred Hitchcock ou Roberto Rossellini, les « Cahiers du Cinéma » consacreraient un numéro spécial et crieraient au chef-d'œuvre. — C.C.

Mardi 22 Mars

Le jury chargé d'attribuer les primes aux court-métrages français de 1952 et 1953, a enfin pu terminer ses travaux. Voici les heureux gagnants. Ont obtenu un prix de 7 millions : *Le rideau cramoisi, Crin blanc, Métier de danseur* ; de cinq millions : *La grande case, La montagne est verte, Vézelay* ; de trois millions : *Avec André Gide, Breughel l'Ancien, Carnet de plongées, Ces gens du Nord, Cité du Midi, Colette, Des hommes et des montagnes, Hôtel des Invalides, Images pour Debussy, La fugue de Mahmoud, La nuit de Pâques, Le cubisme, Le Grand Méliès, Léonard de Vinci, Les désastres de la guerre, Les forceurs de banquise, Les hommes de la nuit, Ma jeannette et mes copains, Malgovert, Mina de Vanghel, Nouveaux horizons, Terre Adélie, Un monde troublant* ; de un million cinq cent mille : *A toi de faire Archibald, Bernard de Clairvaux, Conquête du froid, Du charbon et des hommes, Echos des plateaux, En bateau, En passant par la Lorraine, Henri IV le Béarnais, Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée, Jules Verne, La langue bien pendue, La légende cruelle, La promenade de Versailles, La trace de l'homme, Le cœur d'amour épris du Roi René, Le gouffre de la Pierre Saint-Martin, Le lycée sur la colline, Le petit monde des étangs, Les alpages, Les dessins s'animent, Les hommes de fer, Le sport français a cent ans, Le Vire Cailloux, Le visage de Marie,*

Le voyage d'Abdallah, Loguivy de la mer, Moïse, Parures secrètes du Moghreb, Sarre pleins feux, Ténèbres ; de un million : *Absence, Alchimie, A nous deux Paris, Art Rhénan, Bataillons de choc, C'est un vrai paradis, Chevalier de Ménilmontant, Djerba des juifs, Ecoliers d'hier et d'aujourd'hui, Fauconniers du Cap Bon, Glaces éternelles, La ballade des réverbères, La guerre en dentelles, Les géants sont morts, Les grenadiers de Lessach, Monsieur Robida, Paris s'éveille, Paysages insolites, Pilotes de porte-avions, Rencontre de Saul, Rencontre sur le Rhin, Un an dans l'Antarctique.*

Mercredi 23 mars

Les Egards. — La belle revue suisse dite « *Revue de Belles Lettres* » publie un numéro spécial sur le cinéma. A côté de textes de Lotte Eisner, Antonio Ayora, Fred Buache, Jean Coa, Robert Hari, Ado Kyrou, Michel Nicod on peut lire une extraordinaire « Lettre à Robert Bresson » dont voici quelques extraits :

« *Mon cher Bresson,*

Tu es un cas... Si j'étais producteur, je t'imposerais les conditions suivantes : quinze jours de préparation avec l'équipe et vingt-cinq jours de tournage. Car tu es typiquement autopunitif... En France, tu as d'autres ressources : les actualités ou le format réduit. Pourquoi pas. Avec une caméra Paillard 16 mm. un cinéaste de qualité doit surpasser Jean Vigo. Et tu es un cinéaste authentique... Aussi, mon cher Bresson ne dois-tu pas être surpris d'avoir l'estime de tous les jeunes impuissants cultivés qui préfèrent Bérénice *au* Blé en Herbe... *Sur un thème assez voisin, au fond,* Manège *de Yves Allégret tiendra le coup beaucoup mieux que* Les Dames... *N'aimerais-tu pas avoir signé* les Enfants d'Hiroshima ? *Et que penses-tu du* Sel de la Terre ?... *Il ne tient qu'à toi d'en finir avec cette recherche déraisonnée d'une pureté imaginaire, celle du style. Surmonte tes angoisses, et cesse d'opposer au monde réel une vision qui risque fort de devenir mystique. Bien amicalement tout de même.*

RAYMOND BORDE. »

Si j'étais Robert Bresson, je prendrais ma plus belle plume et voussoyant mon correspondant, j'écrirais : « *Mon cher Borde, vous êtes un cas. Il me semble que nous n'avons pas gardé les cinéastes ensemble. Veuillez vous en souvenir. Bien amicalement tout de même. Robert Bresson.* »

R. L.

Samedi 26 mars

Journées du cinéma de Sens. Rencontré à Sens un ophtalmologiste réputé très content de nous. Le Festival International de dessin animé, et plus spécialement *Caprice en couleurs* de Norman Mac Laren, ont provoqué trois conjonctivites, avec pleurs, brûlures et photophobie.

Que va-t-il alors se passer à Cannes, avec *Blinkity-blank*, le dernier Mac Laren qui se propose d'exciter l'œil, non seulement par une animation intermittente, mais aussi par des émissions de couleurs complémentaires que la persistance rétinienne devra combiner. Voilà bien un cinéma des limites pour œil passionné et athlétique. Mais, alors que les danseurs vont jusqu'à la courbature et les gastronomes jusqu'à l'indigestion, les amateurs de cinéma préfèrent un art douillet et impotent. — A. M.

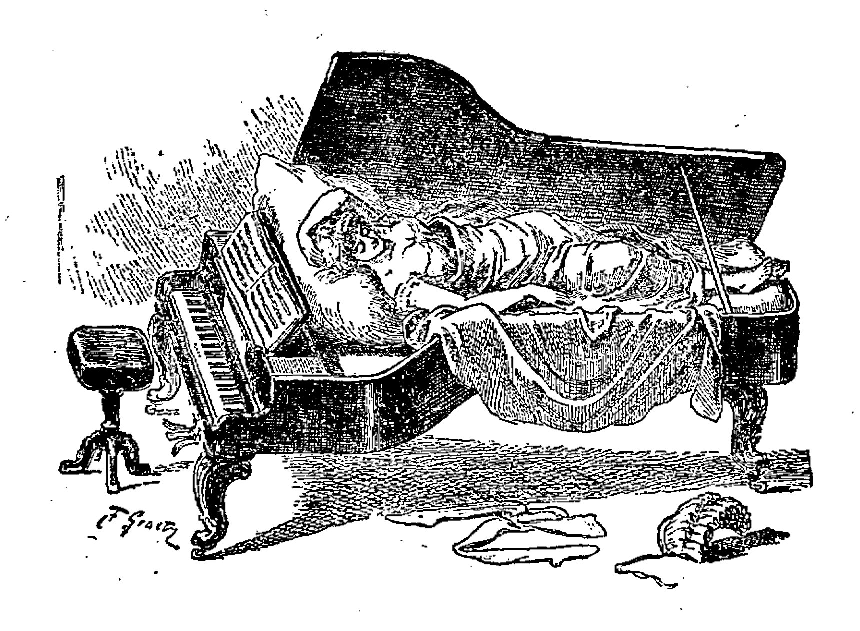
Mercredi 30 mars

Au cours de son vingt-septième gala annuel, l' « Academy Award of Motion Picture Arts and Sciences » a décerné ses Oscars annuels. Comme prévu, *On the Water front* se taille la part du lion : meilleur film, meilleur acteur (Marlon Brando), meilleure actrice de second plan (Eva Marie Saint), meilleure photo (Boris Kaufman), meilleur réalisateur (Elia Kazan), etc... Autres Oscars : meilleure actrice : Grace Kelly pour *Country Girl*; meilleur acteur de second plan : Edmund O'Brien pour *La Comtesse aux pieds nus*; meilleur film étranger : *La porte de l'Enfer*; meilleure photographie en couleur : *La Fontaine des amours*; meilleurs effets spéciaux : 20.000 *lieues sous les mers*, etc... Mais le plus étonnant et le plus sympathique est l'Oscar décerné, avec pas mal d'années de retard, à Greta Garbo « pour services rendus à la cinématographie » !

Séance agitée à la Commission de sélection des films français pour Cannes. La Commission n'a pu se départager entre *Le Dossier noir* d'André Cayatte et *Du rififi chez les hommes* de Jules Dassin. Le ministre en choisira un... et sans doute « invitera » l'autre. A moins que *French Cancan*...

Pour les courts métrages sont sélectionnés *La grande Pêche* de Fabiani et *Images préhistoriques* d'Arcadys. Proposés à l'invitation : *L'Homme dans la lumière* de R. Lucot et *De sable et de fer* de Jabelly.





DES CONDITIONS DE L'EROTISME AU THÉATRE ET AU CINÉMA

par Barthélémy Amengual

Une réflexion sur l'érotisme au théâtre et au cinéma, outre qu'elle comporte, croyons-nous, son agrément propre, peut permettre une distinction assez exacte de ce qui constitue pour chacun de ces deux arts, son essence singulière. Et tant pis s'il en est qui jugent le détour scabreux. Pour une fois que le plaisant à l'utile se joint...

Qu'on nous accorde donc, pour commencer, que le langage cinématographique est, de tous les langages artistiques, le plus propre à accomplir, à satisfaire la vocation même de l'érotisme. Thierry Maulnier écrit : « Tout se passe comme si l'appétit sexuel ne trouvait pas de meilleure matière à excitation qu'un *objet qui lui est en même temps présenté et dérobé, offert* et interdit. » Aucun art ne saurait s'acquitter mieux, plus à fond, que le septième, de cette double fonction. — Offrir. Le réalisme du cinéma non

seulement présente, mais nous rend présentes ses réalités, nous les jette entre les bras, contre le visage, nous les fait toucher du doigt. La danse et la peinture sembleraient, sur ce point, susceptibles de rivaliser avec lui. Mais la danse tient trop loin de nous — et à distance immuable, ses appétissantes danseuses. Quant à l'art du peintre, quoi qu'il fasse, il idéalise ses nus. Seraient-ils éminemment réalistes, plus près de la pornographie que de l'art, l'immobilité qui les dénature les arrache à notre présence tout autant que leur extrême mobilité nous vole les ballerines.

— Dérober ce qu'on nous offre. Le langage seul, celui de tous les jours comme celui de la littérature, dispose d'autant de ressources dans l'escamotage, l'ellipse, l'allusion. Mais ses allusions s'étendent à la présence même. Il n'évoque pas à plein pour ensuite cacher à demi. C'est en n'évoquant qu'à demi qu'il masque aussi à demi. Le comble de la présence dans le comble de l'absence, l'extrême plein rongé par le plus grand vide, demeurent l'apanage du cinéma.

Mais encore pourquoi la femme fatale naît-elle à l'écran et non à la scène, comme la star et la pin-up ? Pourquoi le mythe de la vedette appartient-il au cinéma exclusivement ?

Il ne suffit pas d'évoquer l'ombre propice aux cristallisations et à la libération des tendances secrètes, ni d'arguer de la réalité concrète du théâtre et de l'irréalité des images du cinéma, d'opposer « choses » et « signes », ainsi que le fait Claude Elsen en son « Homo Eroticus ». Car, paradoxalement, les *signes* du cinéma se trouvent finalement être plus concrets que les *choses* du théâtre. Cependant, avant d'entrer dans le détail du phénomène, on peut en dire au moins ceci qui le résume : le théâtre est un spectacle, le film, une confidence et presque une expérience. Au théâtre, l'irréalité est sur la scène, la réalité dans la salle ; au cinéma, l'irréalité est dans la salle, la réalité sur l'écran.

Précisons. Dans un théâtre, la réalité de la salle se poursuit, se prolonge sur la scène. La scène n'est jamais qu'un fragment de l'espace de la salle; le temps, sur le plateau, est le temps concret de la salle; les acteurs sont soumis aux mêmes lois que les spectateurs. Viendrait le prouver, si c'était nécessaire, le fait que le spectateur n'oublie point que cet Othello est M. X. et cette Desdémone, Mlle Y. et qu'il les récompense et encourage de cris, de rires, d'applaudissements. Le fait aussi que, en certaines mises en scène les acteurs eux-mêmes tiennent à rappeler leur commune appartenance à la réalité, en entrant en scène par la salle, ou en venant au cours du jeu, occuper quelques fauteuils à l'orchestre. Le fait encore que la scène n'est pas nécessaire et qu'au centre, ou non, d'un cercle quelconque de spectateurs, la convention suffit, avec l'art de l'acteur et celui du dramaturge, à faire jaillir un lieu, un temps et des vies imaginaires.

Au cinéma, la salle ne communique pas avec l'univers filmique. Derrière la toile de l'écran commence un espace réel, habité d'êtres si paradoxalement concrets qu'ils condamnent la salle et les spectateurs à une quasi-irréalité; le temps du film est un temps musical, une durée étrangère à la temporalité de la salle, des ouvreuses et du projectionniste. Curieusement, quand la salle s'éteint et que le film commence, cette rupture qu'installait la surface de l'écran s'abolit. La salle débouche, comme par une immense fenêtre, sur un espace réel, de la même qualité que celui dans lequel je suis assis, et qui bientôt engloutit ce dernier, avec moi. Juste au contraire, quand le rideau se lève sur les trois coups, ou s'il n'y a point de scène, sitôt que la magie du verbe a commencé de fonctionner, l'unité physique et réaliste qui caractérisait le théâtre se

brise, et une rampe, fut-elle virtuelle, apparaît entre acteurs et spectateurs.

Retournons à l'érotisme.

Une femme nue sur une scène, derrière la rampe, n'est déjà pas une femme nue mais presque un simulacre. Elle appartient à l'univers irréel du théâtre. C'est une présence chimérique, comme celle de Chimène ou Célimène. D'ailleurs, les feux et la distance infranchissable, invariable de mon fauteuil à la rampe, contribuent à l'irréaliser dans la proportion où ils me la dérobent. Elle baigne dans cet aquarium, elle est prise dans ce prisme de glace qu'est le parallélépipède de scène. Elle existe, certes. mais comme les dieux et les morts. Et si je songe à l'atteindre, ce ne pourra être que dans les coulisses, dans sa loge, à la sortie des artistes. Alors elle ne sera plus la femme que je cherchais.

Une femme, nue à l'écran, est la réalité même. Naturellement, la réalité *vue*. Elle ne pose pas pour moi. Elle ne consent plus à me donner un aspect tarifé d'elle-même. Elle est là, vivante, surprise par l'objectif qui la livre, entière. Le découpage me jette dans son intimité. Je la vois, la sens ; je la *toucherais* presque. Comment l'érotisme ne se nourrirait-il pas de cette vie, tout autant que le drame, la tragédie !

Mais le principal n'est pas encore dit. Le théâtre étant spectacle obéit aux exigences de la réalité spectaculaire. Chose normale, puisqu'il est spectacle réel : des gens réels, dans un cercle réel, regardent un objet réel. Cela a plusieurs conséquences. D'abord, l'érotisme, pour ce qui regarde les nudités, s'y réduit à une sorte de contrat tacite. Par convention, l'actrice se dénude, exhibe une *apparence*, prête un moment de son corps. Pourquoi une actrice nous montrerait-elle ses bras, ses gestes, ses yeux, ses larmes, et non ses seins ? Ce n'est qu'affaire de degrés dans la convention. Comme la mode qui, un peu de la même manière, et notamment sur les plages, dénude plus ou moins les corps, mais ne dénude que le corps, et pour *tous*. Pour tous, donc pour personne. Chaque spectateur est réduit à la portion congrue, mais égale, à l'écorce.

Il s'en contente, sachant qu'il est au spectacle et non au claque ni dans sa ruelle ; qu'il est venu pour voir ce qu'on voudra bien lui montrer. Au delà de l'écorce, l'actrice appartient — comme toute femme qui m'intéresse et que je croiserai dans la rue ou admirerai à une terrasse — à d'autres que moi, mari, parents, fiancé, amis. D'une part, les conditions scéniques l'irréalisent, d'autre part ses rapports avec les spectateurs ne quittent pas le plan de la réalité quotidienne existentielle.

Roger Vailland note bien ce balancement dans son « Expérience du Drame ». Quand la danseuse ou la chanteuse du « Cabaret espagnol » va se joindre, son numéro achevé, aux *messieurs* qui lui offrent à boire, « le peuple, après avoir acclamé l'artiste qui le provoquait du haut du plateau, insulte la putain assise dans la loge, et qui est la même femme. *Il injurie également ses protecteurs* ». (Je souligne.)

Au cinéma, le spectateur ne se voit pas de rival. Je l'ai dit, sur l'écran, l'actrice ne livre pas qu'une apparence, un simulacre, mais se donne corps et âme. De ce fait elle ne relève plus d'un univers privé dont les spectateurs sont exclus. Elle est personnellement liée aux spectateurs. A chaque spectateur miraculeusement isolé, esseulé. Que signifierait au théâtre l'indication : les seins de l'héroïne sont de trois-quarts gauche ? Rien absolument, parce qu'en tout spectacle réel chacun voit de sa place. Mais à l'écran, le sein de Martine Carol pour les six cents spectateurs du film, sera de trois-quarts gauche. D'où il résulte que tous les spectateurs occupent, au même instant, une unique place, la bonne, celle de l'objectif. Et c'est là que commence l'irréalité. Ces individus qui se rencontrent dans

une même salle pour s'ignorer, pour s'éloigner réciproquement les uns des autres, qu'un même présent ne réunit pas comme il unit tous les voyageurs du même autobus, ces individus qui sont chacun seul avec la star, ne se trouvent plus dans les conditions normales de la réalité. Le cinéma dénonce le principe d'identité qui voudrait que deux objets concrets cessent d'être distincts, s'ils occupent au même moment la même portion d'espace. A tous, il donne, véritablement, cette présence, cette omniprésence, que seul le roman leur apportait jusque-là, fictivement. Ils rêvaient, ils imaginaient ; ils ne voyaient pas, ils ne subissaient pas.

Aussi, cette femme qui m'accepte dans son univers, qui s'inclut dans le mien, qui me concerne personnellement, qui s'en prend à moi, ne serait-ce que comme confident, qui se donne entière, elle me rencontre pareillement tout entier. Quelle belle proie, quel beau terrain pour l'érotisme !

Ainsi purent naître ces phantasmes, ces mythes, ces irréalités pourtant réelles, qui nous proposent des femmes chimériques et bien en chair, qui seraient à chacun sans être à tous, ou si l'on veut, à tous sans tromper personne. Telle la Vierge, épouse et mère de tout croyant ; telle la mère que chante Hugo : « Chacun en a sa part et tous l'ont tout entier ». De là aussi ces mirages de l'érotisme non polarisé par une star, mais diffusé à travers les populations féminines des « îles ». Qu'a donné l'exotisme au théâtre? Alors que quiconque a vu certains films, et même certaines images de films ou de studios (l'univers de la réalisation prolongeant, grâce à la publicité, l'univers cinématographique) aura rêvé, ne serait-ce qu'une fois, que mettant les pieds à Tahiti ou à Honolulu, il cueillait aussitôt, sans complications ni souffrances, l'amour indifférencié parmi les belles « natives » nues, dorées et fleuries, faites pour l'aimer, l'attendre, et le laisser repartir, sans problèmes.

A ce point de sa mythologie, le cinéma renverse le phénomène de la vedette. Ce n'est plus une femme unique qui aime chacun de ses admirateurs innombrables ; mais le spectateur unique qui, descendu dans l'empyrée du film exotique, est aimé des milliers de déesses du cinéma.

Barthélémy AMENGUAL.



FILMS SORTIS A PARIS DU 9 AU 29 MARS 1955

FILMS FRANÇAIS

Les Impures, film de Pierre Chevalier, avec Micheline Presle, Raymond Pellegrin, Dora Doll, Jacques Duby, Bill Marshall, Daniel Cauchy, René Sarvil, Jacqueline Noël. — La peur de la censure a conduit à un scénario tellement anodin que l'on ne comprend plus ni le titre, ni les ennuis qu'on a fait au film, ni ce que Micheline Presle a été faire dans cette galère. Le travail de Chevalier est correct.

Le Fils de Caroline chérie, film en Technicolor de Jean Devaivre, avec Jean-Claude Pascal, Brigitte Bardot, Magali Noël, Sophie Desmarets, Jacques Dacqmine, Bernard Lajarrige, Georges Descrières, Dinan. — Ce chenapan ne vaut guère mieux que sa mère. Il lui sera beaucoup pardonné pour le plaisir de retrouver l'exquise Sophie Desmaret.

Fortune carrée, film en CinémaScope et en Eastmancolor de Bernard Borderie, avec Pedro Armendariz, Paul Meurisse, Folco Lulli, Fernand Ledoux, Anna-Maria Sandri. — Pour le premier CinémaScope français, ce n'est pas mal. Le scénario n'est pas à la hauteur de la réalisation de Borderie.

Les Amants du Tage, film de Henri Verneuil, avec Daniel Gélin, Françoise Arnoul, Trevor Howard, Amalia Rodriguez, Jacques Moulières, Betty Stockfeld, Albert Préjean, Huguette Montréal, Dalio. — L'entreprise fut-elle ambitieuse ? On l'affirme. Hélas ! le résultat demeure au stade du feuilleton. Pour faire du Graham Greene il faut plus de rigueur, plus d'ambiguïté. Trevor Howard est excellent.

Marianne de ma jeunesse, film de Julien Duvivier, avec Marianne Hold, Isabelle Pia, Pierre Vaneck, Gérard Fallec, Claude Aragon, Jean Yonnel, Jean Galland. — A remplacé pour Julien Duvivier « le Grand Meaulnes » qui demeure intouchable. Ceci dit, Duvivier n'a pas le tempérament qu'il fallait pour ce romantisme allemand délirant. Ici le délire est gratuit. Des brumes, des biches et des châteaux, un lac, ça ne suffit pas pour forcer les portes de l'irréel.

La Tour de Nesle, film en Gevacolor d'Abel Gance, avec Pierre Brasseur, Silvana Pampanini, Paul Guers, Jacques Toja, Gabriello, Jacques Meyran, Rellys. — Voir critique dans notre prochain numéro.

Forêt sacrée, film de Pierre-Dominique Gaisseau, commentaire dit par Gérard Philipe. En complément de programme : *Mouramani* de Mamadi Touré. — Expédition au cœur des mystères de la sorcellerie africaine. Très intéressant.

Napoléon, film en Eastmancolor de Sacha Guitry, avec Françoise Arnoul, Jean-Pierre Aumont, Pierre Brasseur, Danielle Darrieux, Jean Gabin, Daniel Gélin, Sacha Guitry, Jean Marais, Lana Marconi, Luis Mariano, Michèle Morgan, Raymond Pellegrin, Micheline Presle, Dany Robin, Henri Vidal, etc... — *Sans commentaire.*

FILMS ANGLAIS

Scarlet Spear (*La Jungle est mon royaume*), film en Technicolor de George Breakston et Ray Stahl, avec John Bentley, Martha Hyer. — Bien fait et peu original.

Turn the Key Softly (*Tournez la clé doucement*), film de Jack Lee, avec Yvonne Mitchell, Terence Morgan, Joan Collins. — Un peu d'humour et pas mal d'ennui.

FILMS AMERICAINS

Laon Shark (Les Requins font la loi), film de Seymour Friedman, avec George Raft, Dorothy Hart, Paul Stewart, Helen Westcott. — Cette n^ieme variation sur les gangsters et la corruption n'est guère convaincante.

Riding Shotgun (Le Cavalier traqué), film en couleurs de André de Toth, avec Randolph Scott, Wayne Morris, Joan Weldon, Joe Sawyer, James Millican, Charles Buchinsky. — Bon film d'aventure.

Night People (Les Gens de la nuit), film en CinémaScope et en Technicolor de Nunnally Johnson, avec Gregory Peck, Broderick Crawford, Anita Bjork, Rita Gam, Walter Abel, Casey Adams. — Ambitieuse entreprise. D'excellents passages et puis de multiples faiblesses malgré une certaine habileté — et quelque hypocrisie — dans le scénario. Grégory Peck n'a jamais été meilleur.

The strangers wore a gun (Les Massacreurs du Kansas), film en Technicolor de André de Toth, avec Randolph Scott, Claire Trevor, Joan Weldon, George Mac Ready, Alfonso Bedoya. — Toujours la même histoire, entraînante et puérile. Pour ceux qui aiment ça...

Pony Express (Le Triomphe de Buffalo Bill), film en Technicolor de Jerry Hopper, avec Charlton Heston, Rhonda Fleming, Forrest Tucker. — Buffalo est toujours cinématographique et Rondha Fleming est fort belle mais la réalisation n'a pas le rythme désiré.

Salt of the Earth (Le Sel de la terre), film de H.-J. Biberman et Michaël Wilson, avec Rosaura Revueltas, Juan Chacon, Will Geer, Mervin Williams, David Sarvis. — Voir la critique dans notre prochain numéro.

Dawn Three Dark Streets (L'Assassin parmi eux), film de Arnold Laven, avec Broderick Crawford, Ruth Roman, Casey Adams, Martha Hyer. — Honnête policier de série.

The far country (Je suis un aventurier), film en Technicolor de Anthony Mann, avec James Stewart, Ruth Roman, Corinne Calvet. — Excellent western et, surprise, pour la première fois Corinne Calvet est charmante. Voir critique dans notre prochain numéro.

FILM ITALIEN

La Strada, film de Federico Fellini, avec Anthony Quinn, Giulietta Masina, Richard Basehart, Aldo Silvani. — Voir l'article de André Martin dans notre numéro 44.



NOS RELIURES



Nous avons fait étudier un nouveau système de reliure, plus souple, plus résistant et d'un maniement plus facile, que nous proposons à nos lecteurs au même tarif que l'ancien.

Cette reliure à couverture jaune et noire, dos noir titré CAHIERS DU CINEMA en lettres or, prévue pour contenir 12 numéros, s'utilise avec la plus grande facilité.

PRIX DE VENTE : A nos bureaux : 500 francs. Envoi recommandé : 600 francs. Les commandes sont reçues : 146, Champs-Elysées, PARIS (8e) — C.C.P. 7890-76, PARIS.

LA FOIRE DE LILLE
CELEBRERA SON CENTENAIRE
DU 23 AVRIL AU 8 MAI

La Foire Commerciale et Internationale de Lille fêtera cette année le XXX[e] anniversaire de sa fondation. La reconstruction des bâtiments, qui avaient été détruits au cours de la seconde guerre mondiale, étant achevée, elle occupera une superficie totale de 200.000 m2, dont 80.000 couverts de halls aux structures modernes et adaptées aux Sections qui y sont abritées. Les 10.000 m2 du Grand Palais ne suffiront pas à accueillir les Sections Automobile et Cycles, tandis que les Sections Mécanique, Matière plastique, Bureau moderne, etc..., recevront un nombre d'exposants jamais atteint.

Les 25 autres Sections de la Foire, qui occupent sept autres grands bâtiments, sont pratiquement complètes à l'heure actuelle, et le Comité de Direction concentre principalement ses efforts sur l'organisation d'une propagande intense, en France et à l'étranger, dans le but d'attirer un nombre record de visiteurs. Cette propagande soulignant la coïncidence de dates entre les Floralies Gantoises, la Foire Internationale de Bruxelles et la Manifestation lilloise, doit provoquer le déplacement d'une très importante clientèle étrangère qui assurera aux trois Manifestations un retentissement international sans précédent.

LES CAHIERS DU CINÉMA

publieront dans leurs prochains numéros

Alexandre Astruc Jacques Audiberti Jean Aurel	L'affaire Manet.
Maurice-Robert Bataille	Le cinéma Egyptien.
Robert Bresson et Jean Cocteau	Les Dames du Bois de Boulogne.
Lotte H. Eisner	Notes sur Stroheim.
Abel Gance	Mon ami Epstein.
Julien Green	En travaillant avec Robert Bresson.
Paul Guth	Après « Les Dames ».
Fereydoun Hovieda	Grandeur et décadence du « Sérial ».
Robert Lachenay	Portrait d'Humphrey Bogart.
Fritz Lang	Mon expérience américaine.
André Martin	Les Marx Brothers ont-ils une âme ? (III, IV). Alexeieff, ou le cinéma non-euclidien). Un cinéma de la personne (Federico Fellini).
Pierre Michaut	Méthode et illustration du film de schéma animé.
Jean Renoir	French Cancan (extraits).
Emmanuel Roblès	En travaillant avec Luis Bunuel.
Eric Rohmer	Le marbre et la pellicule (III, IV, V).
Georges Sadoul	Le cinéma chinois (II).
Alexandre Trauner	En travaillant avec Howard Hawks.
François Truffaut	La Politique des Auteurs.
François Truffaut et Claude Chabrol	Entretien avec Jules Dassin (II).



CAHIERS DU CINÉMA
Revue mensuelle du cinéma
— et du télé-cinéma —
Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et LO DUCA
Directeur-gérant : L. KEIGEL

Prix du numéro : 250 Frs

Abonnement 6 numéros :

France, Union Française	1.375 Frs
Etranger	1.800 Frs

Abonnement 12 numéros :

France, Union Française	2.750 Frs
Etranger	3.600 Frs

Adresser lettres, chèque ou mandat aux CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

Les articles n'engagent que leurs auteurs.
Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Directeur-Gérant : L. Keigel.
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal : 2e trimestre 1955.

Printed in France

PRIX DU NUMÉRO : 250 FRAN(